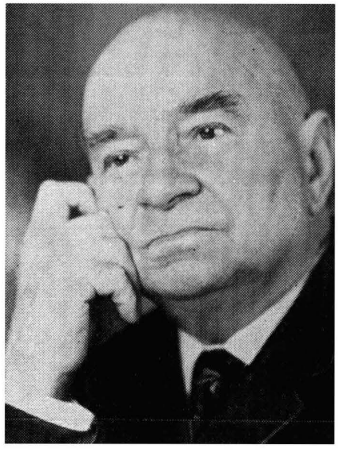
ИСКУССТВО КИНО 11

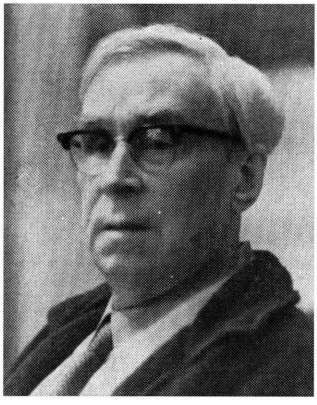
1972

ПОЗДРАВЛЯЕМ



с 75-летием

ПЛОТНИКОВА НИКОЛАЯ СЕРГЕЕВИЧА, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии, снимавшегося в фильмах «Вражьи тропы», «Поколение победителей», «Зори Парижа», «Ленин в 1918 году», «В людях», «Семья Оппенгейм», «Пролог», «Девять дней одного года», «Твой современник» и других

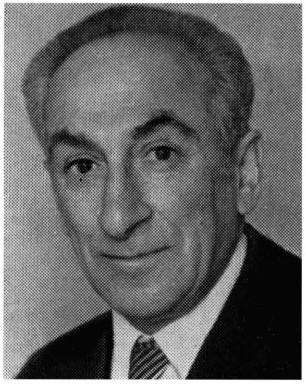


с 70-летием

ГАРИНА ЭРАСТА ПАВЛОВИЧА, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии, актера и режиссера, снимавшегося в фильмах «Поручик Киже», «Музыкальная история», «Свадьба», «Золушка», «Встреча на Эльбе», «Ревизор», «Каин XVIII», «Ведьма», «Русский сувенир», «Оптимистическая трагедия» и многих других, поставившего (совместно с Х. Локшиной) фильмы «Доктор Калюжный», «Принц и нищий», «Синегория», «Обыкновенное чудо», «Веселые расплюевские дни»

с 60-летием

СУХОВА ЛЬВА АЛЕКСАНДРОВИЧА, заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР, оператора и режиссера, снимавшего картины «Лурджа Магданы», «Тень на дороге», «Мамлюк», «Приговор», «Жених без диплома», «Рассвет», «Отец солдата», поставившего фильмы «Абессалом и Этери», «Тревога»



с 60-летием

РУНИНА БОРИСА МИХАЙЛОВИЧА, литературоведа и кинокритика, автора многочисленных статей о советской многонациональной кинематографии

ИСКУССТВО КИНО 11
1972

Ежемесячный журнал
Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР
Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Зам. главного редактора Медведев А. Н.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.
Зам. главного редактора Орлов Д. К.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Крючков В. А.
Технический редактор Конарев В. К.
Корректор Ярошевская С. Л.

На 1-й странице обложки — актер М. Ульянов в фильме «Самый последний день» (режиссер М. Ульянов, «Мосфильм»)

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

1
В Центральном Комитете КПСС

О МЕРАХ ПО ДАЛЬНЕЙШЕМУ РАЗВИТИЮ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

ПРОГРАММА НАШЕЙ РАБОТЫ

4
М. Донской Мы—пропагандисты партии!
9
К. Лавров Одной жизнью с народом
13
Ю. Монгловский Учиться у партии
16
А. Михалков-Кончаловский Время творчества
19
М. Каюмов Кинокамера как набат
20
Л. Шепитько Высший критерий

22
Л. Фуриков Адресованное детям
31
И. Василъков Важная отрасль кинематографа

ЕДИНАЯ, МНОГОНАЦИОНАЛЬНАЯ...

40
Вл. Ильимов Второе дыхание

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

63
Даль Орлов Это — мы, это о нас...
75
Л. Ягункова В обход темы
83
Ю. Черниченко С подлинным верно

ДИСКУССИИ

88
Александр Янов Кино и научно-техническая революция
110
Григорий Бровман Человек дела и его нравственный облик

ПОРТРЕТЫ

126
Юрий Ильенко Воображаемое интервью

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ. МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

137
Григорий Козинцев Пространство трагедии

ЗА РУБЕЖОМ

146
С. Можнягун «Бондиана» как феномен «массовой культуры»

СЦЕНАРИЙ

161
Р. Кармен Пылающий континент
190
Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

In the Central Committie of CPSU. «About the Measures Directed Towards the Further Development of the Soviet Cinematography» (page 1).

THE PROGRAMME OF OUR WORK

Mark Donskoy We Are the Propagandists of the Party! (page 4).

Kir ll Lavrov One Life with the People (page 9).

Youry Monglovsky To Learn from the Party (page 13).

Andrei Mikhalkov-Konchalovsky The Time to Create (page 16).

Malik Kayumov Camera Like an Alarm Bell (page 19).

Larisa Shepitko The Highest Criterion (page 20).
Soviet cinéastes speak about their artistic plans in connection with the Decision of the Central Committie of CPSU.

Lev Furykov Addressed to the Children (page 22).

Igor Vasilkov An Important Branch of the Cinema (page 31).
Two articles about the further improvement of the educational films in connection with the Decision of the Central Committie of CPSU on cinema.

ONE, MULTINATIONAL

Vladimir Ishimov The Second Breath (page 40).
About the new approaches towards the historical-revolutionary theme in the new films shot in Central Asia.

NEW FILMS

Dal Orlov It's We, It's About Us... (page 63).
Review of the film «The Taming of the Flames» (Mosfilm).

Larisa Yagunkova The Way Round the Theme (page 75).
Review of the film «The Return to Life» (Mosfilm).

Youry Chernichenko Certified True Copy (page 83).
Review of the film «Three Days of Terenty Maltsev» (Central Television. Art group «Ekran»).

DISCUSSIONS

Alexander Yanov Films and the Technological Revolution (page 88).

Grigory Brovman The Man of Business and His Morale (page 110).
About the problems of the technological revolution in the socialist society and the reflection of these problems in films.

PROFILES

Yury Ilyenko An Imaginary Interview (page 126).
About the popular Ukrainian actor Ivan Mikolaichuk.

THEORY AND HISTORY. MEMOIRS AND PUBLICATIONS

Grigory Kozintsev The Space of Tragedy (page 137).
Director about the shooting of the film «King Lear» (continued).

ABROAD

Sergey Mozhnyagoon «Bondiana» as a Phenomenon of the «Mass Culture» (page 146).
Polemical article on some aspects of the film interpretation in the criticism abroad and in this country.

SCRIPT

Roman Karmen The Flaming Continent (page 161).

Filmography (page 190).

Адрес редакции: 125319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9, Тел. 151-02-72. А-11657 Подписано к печати 2/XI 1972 г. Формат бумаги 70/90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 40300 экз. Заказ 1778. Московская типография № 2 Главполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли Москва, проспект Мира, д. 105.

В Центральном Комитете КПСС

О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии

ЦК КПСС принял Постановление «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». В нем отмечается возросшее значение советской кинематографии в деле коммунистического строительства, формировании мировоззрения, нравственных убеждений и эстетических вкусов советских людей. За последние годы создан ряд фильмов, в которых продолжена работа над воплощением революционной тематики, показана самоотверженная борьба трудящихся масс за победу и укрепление социалистического общественного строя. На экраны вышли картины, ярко и правдиво отображающие всемирно-исторический подвиг советского народа в Великой Отечественной войне. Заслуженное признание зрителей получили некоторые фильмы о проблемах воспитания нового человека, а также отдельные экранизации выдающихся произведений литературы.

В Постановлении отмечается, что в кинематографию пришло немало молодых талантливых режиссеров, сценаристов, операторов, актеров.

Успешно развивается кинематография в союзных республиках. Расширяется производственная база кино, растет киносеть страны. Ежедневно только в кинотеатрах фильмы смотрят свыше 13 миллионов зрителей.

Вместе с тем ЦК КПСС считает, что имеющиеся возможности для развития советской кинематографии используются недостаточно активно, ее уровень еще не соответствует требованиям, выдвинутым XXIV съездом партии.

На экран нередко выходят фильмы, не отвечающие идейно-эстетическим критериям советского искусства и возросшим запросам зрителя. Кинематографу недостает глубины в художественном отображении важнейших процессов современности. Не все делается для того, чтобы показать экономические, общественные и культурные преобразования, осуществляемые советским народом под руководством партии, запечатлеть важные социальные изменения, происходящие в жизни рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, борьбу партии и народа за органическое соединение достижений научно-технической революции с преимуществами социалистического строя.

Не используются в полной мере возможности кинематографа для усиления интернационального и патриотического воспитания трудящихся, для всестороннего отображения процессов расцвета и сближения социалистических наций, укрепления братской дружбы народов СССР.

Некоторым кинофильмам не хватает идейной целеустремленности, четкого классового подхода

к раскрытию явлений общественной жизни. Вместо правдивого показа жизни с позиций ленинской партийности в таких произведениях дается поверхностное, одностороннее, а порой и неверное истолкование событий и фактов. Имели место попытки некритического заимствования приемов зарубежного кинематографа, чуждых искусству социалистического реализма.

Многие кинематографисты не используют всего богатства художественных средств для создания впечатляющего образа нашего современника, живущего в условиях развитого социалистического общества. На экране редко появляются герои, которые привлекали бы цельностью характера, человеческим обаянием, преданностью коммунистическим идеалам. В то же время преувеличенное внимание уделяется персонажам, лишенным глубоких общественных интересов и твердых моральных устоев.

Не получила должного развития художественная кинопублицистика. Почти не создаются фильмы по острым идейно-политическим вопросам классовой борьбы на международной арене.

Мало выпускается увлекательных, художественно полноценных фильмов для детей и юношества, воспитывающих подрастающее поколение на революционных, боевых и трудовых традициях советского народа, на принципах коммунистической нравственности.

ЦК КПСС отметил, что Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР слабо осуществлял государственное руководство развитием киноискусства в стране, не обеспечил целенаправленной репертуарной политики, не проявлял должной требовательности и взыскательности, в ряде случаев подходил к оценке выпускаемых фильмов с заниженными идейно-художественными критериями. Нередко к производству принимались заведомо неполноценные сценарии, постановка фильмов поручалась режиссерам, не обладающим необходимой профессиональной подготовкой. Не применялись с должной эффективностью меры морального и материального стимулирования для создания произведений высокого качества.

Союз кинематографистов СССР не использует всех возможностей для повышения уровня советского киноискусства. Союз должен проявлять постоянную заботу об идейно-эстетической направленности творчества работников кино, с большей мерой ответственности заниматься проблемами роста их профессионального мастерства, углубленного изучения ими жизни.

В Постановлении ЦК КПСС указывается, что важнейшей задачей государственных органов кинематографии, творческих союзов, всех киноработников страны является дальнейшее всестороннее развитие советской кинематографии, повышение ее идейно-художественного уровня, углубление ее революционных традиций, усиление роли кино в коммунистическом строительстве, в духовной жизни общества.

Киноискусство призвано активно способствовать формированию у широчайших масс марксистско-ленинского мировоззрения, воспитанию людей в духе беззаветной преданности нашей многонациональной социалистической Родине, советского патриотизма и социалистического интернационализма, утверждению коммунистических нравственных принципов, непримиримого отношения к буржуазной идеологии и морали, мелкобуржуазным пережиткам, ко всему, что мешает нашему продвижению вперед. Почетный долг режиссеров, сценаристов, операторов, актеров, всех деятелей кино, говорится в Постановлении, создавать высокохудожественные, разнообразные по тематике, жанрам и стилям кинопроизведения, развивающие лучшие традиции искусства социалистического реализма.

В советском художественном и документальном кино должны находить талантливое отображение процессы коммунистического созидания и воспитания нового человека, претворения в жизнь бессмертных ленинских идей, исторические успехи в социалистическом преобразовании мира. В произведениях кино следует глубоко запечатлеть героический путь, пройденный советским народом под руководством КПСС, свершения современного этапа коммунистического строительства, неуклонное упрочение морально-политического единства нашего общества; больше внимания уделять отображению труда и подвигов советского человека, его богатого

внутреннего мира, утверждению идейных и нравственных ценностей нашего общества, советского образа жизни.

Средствами кино необходимо раскрывать сущность и смысл ленинской национальной политики, показывать расцвет и сближение советских наций и народностей, их успехи в экономическом, социальном и культурном развитии. Достойное место должны занимать темы дружбы народов СССР, социалистического интернационализма, борьбы с проявлениями национальной ограниченности и предрассудков.

Важная задача кинематографистов — активно влиять на идейно-нравственное становление и всестороннее развитие юных граждан нашей страны, воспитывать у них благородные чувства любви к социалистической Родине, преданности делу Коммунистической партии, непримиримости к врагам социализма, силам реакции и агрессии. Создавать полноценные произведения, помогающие формированию поколений людей, способных приумножить завоевания социализма, героические достижения партии и народа, успешно строить коммунистическое общество.

Первичные партийные организации предприятий и учреждений кинематографии должны постоянно заботиться о росте идейно-теоретического уровня творческих кадров, способствовать развитию критики и самокритики в коллективах, повышать ответственность каждого коммуниста, работающего в кино, за дальнейшее развитие киноискусства.

Центральный Комитет КПСС обязал Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии (Госкино СССР) принять необходимые меры к устранению недостатков, отмеченных в настоящем Постановлении, и обеспечить усиление идейно-творческого и производственного руководства киностудиями, кинопредприятиями, органами кинофикации и проката.

Подчеркнув значение сценария как основы произведений киноискусства, во многом определяющей их идейную и художественную ценность, ЦК КПСС предложил Госкино СССР обеспечить коренное улучшение сценарного дела. В этих целях: ввести в практику перспективное планирование производства фильмов, предусматривая основные тематические направления, жанровое разнообразие, а также наиболее целесообразную занятость творческих работников; предоставить Госкино СССР право ежегодно осуществлять 15—20 государственных заказов ведущим мастерам советского кино с целью создания значительных произведений, посвященных важнейшим проблемам современности и героической истории советского народа; образовать Центральную сценарную студию; более активно привлекать для написания сценариев талантливых литераторов, систематически проводить сценарные конкурсы, обеспечить публикацию лучших произведений кинодраматургии.

В Постановлении содержатся указания о необходимости значительного развития кино для детей. Имеется в виду, что Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького будет создавать в основном детские фильмы, увеличится выпуск фильмов для детей на всех киностудиях страны.

Госкино СССР совместно с ЦК ВЛКСМ и Министерством просвещения СССР предложено разработать перспективный план производства фильмов для детей.

ЦК КПСС поручил Госкино СССР совместно с соответствующими министерствами и ведомствами осуществить меры, направленные на более активное использование учебного и научно-популярного кино в деле подготовки квалифицированных кадров для народного хозяйства, в формировании материалистического мировоззрения советских людей, пропаганде естественнонаучных и социально-экономических знаний, передового опыта. В соответствии с программами учебных заведений разработать перспективные тематические планы выпуска учебных фильмов и методику их применения.

Постановлением предусматривается совершенствование организации кинопроизводства и системы материального стимулирования студий и работников кино, введение договорных

отношений между киностудиями и режиссерами-постановщиками; обеспечение студий и киносети страны оборудованием и кинопленкой, отвечающими современным требованиям; улучшение учебно-воспитательного процесса в учебных заведениях кинематографии, усиление идейно-политической и профессиональной подготовки молодых работников кино, укрепление их связи с жизнью.

ЦК КПСС считает важной задачей киностудий создание художественных фильмов по заказу телевидения.

ЦК КПСС рекомендовал Союзу кинематографистов СССР улучшить воспитание творческих кадров, способствовать повышению у них чувства ответственности за свой труд, направлять внимание мастеров экрана на актуальные проблемы коммунистического строительства. Союз кинематографистов призван, говорится в Постановлении, систематически обсуждать коренные вопросы киноискусства, поддерживать все подлинно новаторское, талантливое, подвергая принципиальной критике неверные тенденции и слабые произведения.

ЦК КПСС обязал ЦК компартий союзных республик, крайкомы, обкомы, горкомы КПСС улучшить партийное руководство деятельностью студий и киноорганизаций, всемерно содействовать углубленному изучению кинематографистами процессов и явлений советской действительности, добиваться неуклонного претворения в жизнь решений партии по вопросам художественного творчества.

Партийные комитеты должны оказывать всемерное содействие работникам кино в выполнении задач повышения идейно-художественного уровня советской кинематографии.

Мы – пропагандисты партии!

М. Донской

Постановление Центрального Комитета партии «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» ставит перед нами коренные, важнейшие вопросы всей нашей работы, всего нашего искусства. Что особенно нас волнует в этом Постановлении? Волнует и кинематографистов старшего поколения и молодежь?

Советская кинематография является великой кинематографией. Она завоевала право так называться теми своими произведениями, которые прочно вошли в историю развития мирового искусства экрана. И мы должны не только достойно продолжать революционные, гуманистические традиции, начатые пионерами нашего кино, но и развивать традиции, обогащая их новым духовным, социальным содержанием, отражающим богатство и многообразие творческих свершений наших современников, людей 70-х годов XX века. Как же огромна наша ответственность за судьбы советской кинематографии, за ее сегодняшний и будущий день. Те положения партий-

ного документа, где отмечаются успехи, говорится о положительных явлениях в кинематографическом процессе, мы все принимаем с благодарностью и радостным волнением. Но одновременно в Постановлении прямо и нелицеприятно указывается на неблагополучие в нашем деле. И прежде всего говорится о том, что на студиях страны много, к сожалению, слишком много появляется фильмов, которые находятся не на главной магистрали социалистического искусства. Фильмов, как четко и сильно сказано в Постановлении, «не отвечающих идейно-эстетическим критериям советского искусства и возросшим запросам зрителя». Иначе говоря, кинематограф недостаточно широко отражает важнейшие процессы современности и неглубоко рассматривает как раз те явления жизни, которые свидетельствуют о наиболее серьезных глубоких социальных и экономических преобразованиях в стране. А это значит, в конечном счете, что новый человек, наш современник, «не звучит» на нашем экране так гордо, как звучало, помните, самое имя Человека у Горького, не встает в большинстве фильмов о современности в полный рост, не раскрывается в полную силу.

У зрителей возникает закономерный вопрос: откуда проистекают эти серьезные промахи в работе советского кинематографа? Причин, думается, несколько, и одна из них — я должен об этом сказать со всей откровенностью — это то, что наряду с удивительно талантливыми художниками на наших студиях возник, образовался довольно большой отряд разных «около». Это все очень настойчивые и по-своему, я бы сказал, умелые люди, но занятые не творчеством, не художественными поисками, а только промышляющие искусством. Но искусством не промышляют, искусством живут, искусство творят с огромной отдачей духовных и физических сил! Искусство — это радость поисков, это горечь потерь, это очень сложный и необыкновенно трудный процесс, который незнаком «около живущим». Художник влюбленно и пристально всматривается в жизнь, вникает трепетно и вдумчиво в ее закономерности, стремится открыть красоту, в ней заключенную. Но муки и радости творчества не для ремесленников. Им легко! Ведь они умеют, надо отдать им должное, сразу же сориентироваться в любой производственной ситуации, умеют «откликаться» на каждую «важную тему», обладают способностью раньше других поставить «галочку» в очередном тематическом плане. Художник еще думает, ищет, а ремесленник уже послал «тематическую заявку». Вот и получаются в результате не художественные творения, а холодные ремесленные скороспелки.

Вот почему кинематографисты с таким пониманием, с таким сочувствием встретили изменения, которые Постановление внесет во взаимоотношения режиссеров со студиями. Раньше, если кто-то был зачислен в штат режиссером, то ли по чьей-то «доброте», то ли потому, что поначалу он действительно подавал надежды, мог дальше не волноваться: он все равно получал постановку (надо же работать, если ты получаешь зарплату!). А надо чтобы студии работали с режиссерами наиболее талантливыми, оставляя «за флагом» тех самых «около», о которых я только что говорил.

Вот почему этот пункт Постановления имеет не организационное только, а прежде всего творческое, принципиальное значение.

Постановление ЦК с огромной силой убедительности ориентирует нас на всемерное укрепление связей с действительностью, с коммунистическим строительством, на умножение нашей политической активности в борьбе с враждебной идеологией. Эти призывы встречают в каждом из нас горячий отклик: ведь именно на этих путях только и может быть достигнут дальнейший рост нашего искусства.

Но — и с к у с с т в а. Партия ждет от нас не просто отклика на злобу дня, а талантливых, страстных, глубоких и умных картин, пронизанных, как растения соком, передовыми идеями нашего времени, действенно приближающими победу коммунизма. Холодными руками ремесленников таких картин не сделать.

Я считаю, что в большом искусстве коммунистического общества, над созданием которого мы призваны работать, должны трудиться и будут трудиться те, кто способен на вдохновенное творчество, кто имеет право разговаривать в полный голос с миллионами, кто умеет пробуждать в людях самые благородные чувства — о д е р ж и м ы е.

Мне очень близка тревога, высказанная в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии, по поводу появления произведений, иногда даже посвященных хорошей, актуальной теме, но выполненных холодно, слишком легко, так что зритель невольно начинает думать, что художник не вложил в свой труд всю силу своей души, своего таланта. Да и как может быть не близка эта тревога нам, всю свою жизнь отдающим преумножению богатств родного советского искусства. На этом пути не добьешься успеха, не проявляя к себе — постоянно, каждый день и каждый час — той самой т р е б о в а т е л ь н о с т и, о которой говорилось в Отчетном докладе ЦК XXIV съезду КПСС.

Духом этой требовательности и пронизано Постановление ЦК «О мерах по дальнейшему развитию кинематографа». Поэтому-то оно и было встречено кинематографистами с таким удовлетворением. В нем они обрели путь к реализации решений партийного съезда, возможность поднять все наше искусство на уровень идей, выдвинутых на XXIV съезде КПСС.

Для всех своих фильмов я старался выбрать эпиграфы из произведений великого гуманиста и писателя Максима Горького. И сейчас, размышляя над смыслом Постановления ЦК КПСС, я снова обращаюсь к Горькому: «Истинные шедевры великих поэтов корнями своими черпают богатства, собранные благотворным гением народа»; «К жизни! Чтобы растворить в ней все лучшее, что есть в наших сердцах и мозгах».

Полагаю, что эти изречения дают мне повод перейти к проблеме, которая постоянно возникает, возбуждая яростные споры на встречах с нашими коллегами за рубежом. Очень часто там со стороны наших идеологических противников, да и не только противников, а как будто бы и доброжелателей тоже, приходится слышать: «Ну, что у вас за искусство! Вы — пропагандисты...» «Да,— отвечаю я на это,— мы —пропагандисты!» Ведь слово «пропагандист» — я неоднократно это уже говорил и сейчас еще раз напомню — происходит от латинского глагола «пропаго», то есть «распространять». Да, мы распространяем великие наши идеи. Распространяем по всему миру идеи интернационализма, братства людей труда независимо от цвета их кожи, распространяем мысль, что не существует в мире плохих народов, что самое прекрасное на этой земле — человек, а самое значительное, то, ради чего стоит жить и трудиться,— это величие человеческой личности, достигаемое в процессе освобождения от собственнического свинства. Мы распространяем и антивоенные идеи, и красоту величия наших дел, утверждаем высокий духовный облик, нравственную чистоту советского человека, распространяем, то есть пропагандируем, правду о нашей жизни, о коммунизме.

А посмотрите, что творится в современной европейской и американской кинематографии, в кинотеатрах и на экранах телевизоров. Какое огромное количество фильмов «ужасов», фильмов сексуальных хлынуло в последнее десятилетие на экран! Нет, создание таких фильмов отнюдь не коммерческое предприятие, как обычно стремятся нас уверить, а прежде всего средство отвлечения народов от стоящих перед ними острейших социальных проблем, от действительности, развитие которой все нагляднее подтверждает обреченность капиталистического миропорядка и возрастающую мощь миропорядка социалистического. Сексуальные фильмы, фильмы «ужасов» в руках буржуазии давно стали орудием распространения идей человеконенавистничества, сознательным поощрением моральной распущенности, сексуальных извращений, в частности. Ведь дело доходит до того, что в европейских странах устраиваются о ф и ц и а л ь н ы е фестивали сексуальных фильмов! Неужели же и это дела-

ется «просто так», развлечения ради?! Не думаю, что сейчас найдется простак, который поверил бы легенде об одной лишь коммерческой подоплеке такого повсеместного распространения на Западе фильмов, растлевающих душу человека, отнимающих у него веру в будущее, волю к борьбе.

И если в ответ на такую «пропаганду» мы п р о п а г а н д и р у е м — открыто, страстно! — необходимость содружества народов, населяющих нашу маленькую планету, которой уже сейчас угрожает четыре тысячи водородных бомб, утверждаем необходимость мира на земле, то этой благородной миссией, добровольно нами на себя принятой, мы можем только гордиться.

Вот почему, когда я читаю Постановление ЦК КПСС о кино, то ясно ощущаю: мысли об общественной роли кинематографа, высказанные в нем, это н а ш и мысли.

Я рад, что в Постановлении Центрального Комитета партии с большой определенностью и любовью сказано о молодом поколении кинематографистов. На основании своего педагогического опыта и как председатель выпускных комиссий ВГИКа я имею право утверждать: последние годы дают много необычайно интересных, талантливых молодых людей, которые, верно понимая высокое назначение искусства, вдохновенно ищут наиболее выразительные средства для воплощения коммунистических идей, правды нашей жизни в своих фильмах. К их поискам мы должны подходить вдумчиво и не шарахаться в испуге, если кто-то из них не избежит промаха, естественного в творческом процессе. А когда молодой начинает выправлять свои ошибки, то не надо ему потом о них слишком часто напоминать. Не надо бояться и другой болезни молодости — того, что молодые часто считают себя поначалу гениями. Это проходит, как корь. Главное, чтобы болезнь не затянулась, чтобы молодой художник вовремя понял, как мало человеку одной жизни для познания мира, для создания его полноценного и емкого образа.

В нашем отношении к молодым обязательно должны сочетаться требовательность с чуткостью, бережность со взыскательностью, опора на прекрасные традиции нашего искусства с пониманием естественного стремления молодых эти традиции не только усваивать, а и развивать, обогащать.

В Париже я прочел в свое время несколько лекций в Сорбонне. На одной из этих лекций, когда в большом зале собралось много молодых студентов, мне довелось выступать после доклада о моем творчестве, сделанном одним коллегой. В своем выступлении я говорил о назначении искусства, молодежи и, в частности, сказал, что, на мой взгляд, «болезнь гениальности» — явление для молодых закономерное. Причем добавил, что когда мне было семнадцать лет, то я тоже считал себя гением, а вот сейчас, когда за спиной у меня почти вся жизнь и длинная вереница картин, я понял: рядом с тем, что на одной только нашей планете ждет познания и художественного исследования,— наши познания микроскопичны. Но если ты осознаешь свое невежество в сравнении с огромностью непознанного тобой мира, значит ты сможешь двигаться вперед...

Потом я спросил: «Вот, к примеру, скажите, пожалуйста, кто из вас — гений? Поднимите руки!» И все восемьсот с лишним человек подняли руки. Подняли — и засмеялись. А когда я поинтересовался — долго ли они будут болеть этой болезнью, дружно ответили: по вашему совету постараемся скорее от нее избавиться...

Я думаю, что та часть Постановления ЦК, где говорится о работе с молодыми, содержит очень важное для нас указание. Тут, конечно, наши соглядатаи с Запада опять могут сказать: видите — еще указание! Да, несомненно, указание. Мы — большой оркестр, где обязательно есть дирижеры. Ну, а дирижеры, это вполне понятно, должны не только красиво стоять за пультом, а и уметь чутко слушать музыку времени и различать фальшь, как только она проникает в звучание оркестра, должны так вести его за собой, чтобы он звучал верно и стройно.

Наше искусство не имеет ничего общего

с коммерцией, художник в Советской стране не зависит от коммерсантов, он делает то, что считает нужным делать как гражданин, убежденный в правильности, благородстве целей, к которым стремится его страна. Мы — коммунисты, и мы не имеем права сидеть, сложа руки, когда видим, что от произведений, пропагандирующих величие человеческих дел, искусство уходит на иные, кривые и никуда не ведущие дорожки. Мы должны уметь руководить искусством! Да, мы получаем от партии указания, но в том-то и дело, потому-то мы радуемся этим указаниям, что они соответствуют тому, о чем думает каждый из нас, тому, к чему стремятся, каждый сохраняя свое своеобразие, все художники нашей страны.

Я думаю: как сложно, как трудно сейчас живется — об этом я могу сказать со всей ответственностью на основании многих и разновременных наблюдений — прогрессивным художникам Америки и Европы! Многие из них, и прежде всего те, кто не решается продавать свой талант, находятся в очень бедственных, очень тяжелых условиях, о которых мы порой даже не знаем, а если и знаем, то, к сожалению, не так уж часто вспоминаем. А вспоминать надо! Чтобы сравнивать, сопоставлять и — делать соответствующие выводы.

Партия, правительство, народ проявляют о кинематографе огромную заботу. Значит, они доверяют ему, верят в его могучую силу!

Два слова о наших практических делах. Я считаю, что следует всемерно развивать общение кинематографа с писательскими организациями. Ведь качество фильма в первую очередь зависит от сценария, от драматурга. И писатель, который работает для кинематографа, не должен заканчивать свою деятельность, сдав на студию сценарий, он призван участвовать еще и в последующем производственном процессе.

Второе. В Постановлении ЦК КПСС говорится о договорных отношениях с режиссурой. Мне кажется, что вопрос этот требует очень серьезного обсуждения, поскольку эта часть Постановления понимается разными нашими товарищами по-разному. Для меня, например, ясно, что договорная система должна повысить и ответственность режиссера, и ответственность «работодателя», то есть дирекции киностудии. Я полагаю далее, что заключенный с режиссером договор будет предусматривать не только выполнение плана, а и фундаментальную подготовку к съемкам: режиссер, заключив договор на картину, нужную стране, сможет ездить, увидеть людей, города и веси, чтобы глубже проникнуть в образы своих будущих героев. Постановщик фильма будет заниматься всем этим, пользуясь помощью государства, но зато он будет давать государству не полуфабрикаты, а произведения большого искусства.

В связи с намечающимися переменами в организации нашего дела особенно серьезно должна быть усилена работа художественных руководителей, редакционных коллегий, сценарных отделов на студиях. Очень важной представляется мне упомянутая в Постановлении организация Сценарной студии, которая является новой формой налаживания сценарного дела. Наряду с тем, что будут укрепляться художественные советы, должно быть усилено и административное руководство. Все это — с великолепной конкретностью, учитывая всю сложность нашего необычного хозяйства, — предусматривается в Постановлении Центрального Комитета партии.

Искусства не существует вне политики. Каждый наш фильм — это политический фильм. Для меня же лично политический фильм — это не только произведение, непосредственно связанное с изображением политических деятелей, международных событий, а и все то, что сопряжено с развитием, движением нашего общества на пути к коммунизму, с ростом нашего советского человека. Все, что укрепляет советский общественный строй, все, что ведет к торжеству наших идеалов, имеет для нас, художников, не просто важное, а и политическое, прежде всего политическое, значение. Забывать об этом нельзя ни на один час, ни на одну минуту.

Одной жизнью с народом

Кирилл Лавров

Уверен, еще не раз будем мы обращаться к Постановлению ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», к документу, который выдвигает перед нами задачи огромной важности, требует от нас труда ответственного и вдохновенного. А пока хочу поделиться мыслями, вызванными первым прочтением этого документа, размышлениями, связанными со справедливыми упреками в адрес нашего кинематографа и теми практическими шагами, что намечены партией для того, чтобы советское киноискусство смогло подняться на новый, более высокий идейный и художественный уровень в своем развитии.

В выступлениях моих коллег актеров, в интервью с ними, которые публикуются на страницах газет и журналов, часто приходится слышать и читать: «Хочу сыграть современника». Это не дежурная декларация. Я знаю — и на собственном опыте и на опыте своих товарищей,— как каждый из нас, актеров кино и театра, действительно рвется к современной роли (хорошей, конечно), как стремится создать образ, в котором бы воплотились наблюдения над окружающими тебя людьми, сказались твои размышления над тем, *что же сегодня* определяет характер советского человека, наиболее типичные его черты, особенности его склада. Конечно, работа над классическим репертуаром много, очень много дает актеру. И все же неизмеримо большее удовлетворение получаешь тогда, когда создаешь характер современный, вернее, когда чувствуешь: тебе удалось сказать что-то интересное, важное, серьезное о человеке, который существовал не в прошлом веке, а нынче, в наши дни живет рядом, дышит одним с тобой воздухом. Разгадать «загадку» этого человека, проникнуть в характер его взаимоотношений с другими людьми — это не только по-настоящему увлекательно, но и значительно своей конечной целью. Ведь раскрывая сущность современника, тем самым раскрываешь и суть жизни нашего общества, закономерности его развития, тот великий прогрессивный вклад, который наш народ вносит в исторический, нравственный опыт всего человечества.

Желание и умение в полный голос говорить о том, что волнует народ, что определяет пульс нашей жизни, все это заложено в самой природе советского искусства. И всегда бывает горько и обидно, когда не используются богатые возможности, предоставляемые искусству нашей действительностью, когда жизненно яркое, жизненно крупное получает на экране бледное отражение, мельчает и тускнеет.

Вот почему с таким чувством духовной, поистине творческой солидарности перечитывал я строки Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»:

«На экране редко появляются герои, которые привлекали бы цельностью характера, человеческим обаянием, преданностью коммунистическим идеалам».

Да, к сожалению, это так. Наш зритель не избалован частыми встречами с характерами цельными, значительными, масштабными. Можно ведь по пальцам пересчитать фильмы последних лет, герои которых по-настоящему увлекали бы нас силой и цельностью своей натуры, хотя вряд ли нужно доказывать, как велика воспитательная, гражданская роль именно таких образов, как жадно ждет их от нас зритель всех возрастов и культурных уровней.

Я думаю, что чеховское определение «в человеке все должно быть прекрасно...», пожалуй, и по сей день наилучшим образом формулирует наше представление о киногерое. При этом я далек от желания видеть в герое экрана эдакого супермена или человека, «очищенного» от недостатков. Мне самому человечески ближе и профессионально интерес-

нее люди по характеру не гладкие, но сильные, добрые, умные, умеющие свою преданность коммунистическим идеалам претворять в дела, реально обогащающие, украшающие действительность.

На свою личную актерскую судьбу мне, откровенно говоря, жаловаться не приходится. Мне повезло. И в кино и в театре я играл интересные современные роли. А недавно встретился с ролью, которая редко, очень редко выпадает на долю актера. Я говорю о Башкирцеве в фильме Даниила Храбровицкого «Укрощение огня».

Не берусь судить, насколько удался мне этот образ, но работа над ним доставила мне огромную радость. Масштаб роли был столь значителен, что забирал меня всего, без остатка, заставлял работать на пределе духовных и физических сил. Это были очень трудные, но прекрасные дни. Когда я говорю о масштабе роли, я имею в виду не «космическую должность» Башкирцева, а масштаб его личности, его духовной сути. Приступая к этому фильму, я думал о главном конструкторе Сергее Королеве, о других замечательных советских ученых, чьи судьбы и дела вдохновляли на экранное воплощение Башкирцева. Стараясь подчеркнуть, выделить в герое его увлеченность делом, его удивительную самоотдачу, я невольно сопоставлял упорство, настойчивость, непреклонность Башкирцева с грандиозными результатами труда тех, кто первым в мире послал в небо космическую ракету, и это сопоставление помогало еще сильнее ощутить «крупность» фигуры, размах личности героя.

Но встреча с Башкирцевым навела меня и на другую, грустную в общем-то мысль: каким богатством мы пренебрегаем! Сколько могучих характеров взрастили в процессе строительства социализма Коммунистическая партия, советский народ. Почему же искусство экрана да и театральная сцена редко дарят героев, олицетворяющих нашу славу, нашу историю? В свое время в жанре так называемого биографического фильма были достигнуты успехи, связанные с именами крупнейших мастеров нашего кино. Для актера работа над образом «замечательного человека» (пользуюсь горьковской терминологией) — большая школа. К сожалению, ряд неудачных работ в этом жанре привел к его оскудению. Я же глубоко убежден, что обращение к замечательным биографиям, к реальным жизненным прототипам плодотворно и полезно для художника. Опыт горьковской серии «Жизнь замечательных людей» подтверждает, на мой взгляд, оптимистический прогноз об успехе подобных фильмов у зрителя. Конечно, если ограничиться лишь созданием иллюстраций к биографиям ученых и писателей, рассчитывать на хорошие результаты не приходится. Но если каждая реальная биография послужит основой для воссоздания глубокого характера, для подлинно творческих поисков и раздумий художника, а не копииста, для исследователя человеческих душ, а не ловкого имитатора, такой творческий труд принесет добрые плоды.

Конечно же, биографический фильм не главный путь к желаемому экранному герою. «Замечательный человек» живет и работает рядом с нами. Нужно увидеть его, суметь обобщить его черты, не стирая индивидуальности, чудесной неповторимости (она-то прежде всего и волнует, приманивает воображение актера!) каждого данного лица. У кинематографа — «важнейшего из искусств», по-настоящему любимого народом — в этом отношении особый долг перед обществом. Долг, который становится особенно видимым, ощутимым в свете нашего же человеческого опыта, наших же собственных живых и плодотворных традиций. Вспомним: разве образы славных героев советского киноискусства не прошли по жизни вместе с советскими людьми, помогая их труду, их борьбе?

Но нельзя жить былыми удачами. Нужно, как говорят в спорте, в каждой новой работе, в каждом новом творческом поиске «подтверждать результат».

Постановление ЦК КПСС справедливо констатирует отставание кинематографа от насущных задач сегодняшнего дня. Я читаю партийное решение и отмечаю про себя строки, обращенные ко мне, к актеру. Да собст-

венно, вся та часть Постановления, где говорится о недостатках современного кинематографа и где поставлены задачи, которые надлежит выполнить киноработникам со всей необходимой мерой творческой требовательности по отношению к самим себе, самым прямым и непосредственным образом, относятся к о м н е, как и к моим товарищам по профессии.

Безусловно, мы зависим от качества сценариев, от уровня режиссуры. Но автор роли — актер. Нельзя закрыть своим мастерством все бреши, все просчеты режиссуры и драматургии, но можно и нужно собственной личностью, собственным человеческим и гражданским опытом, наблюдениями, почерпнутыми в самой гуще жизни, там, где создаются величайшие ценности нашего века, формируется новый человек, обогащать материал роли.

Правда, существует и оборотная сторона медали. У нас есть прекрасные актеры: Симонов, Смоктуновский, Лебедев, Толубеев, Ефремов, Горбачев, Евстигнеев, Папанов... Я могу продолжить этот список — практически в каждом кинематографическом или театральном коллективе есть несколько по-настоящему больших мастеров. Они готовы (и доказывают это делом) сыграть любую сложную роль. Однако можно ли эксплуатировать их талант, пользуясь стремлением этих мастеров воплотить на экране образ современника? Ведь зачастую имя актера используется как приманка, как щит, который должен заслонить бедность мысли, мелкотемье, слабости художественного решения фильма. Талант растрачивается в подобных случаях впустую.

Я думаю, что Постановление ЦК направлено как раз против таких попыток «отыграться» на важной теме, против фильмов, авторы которых не используют всего богатства художественных средств — то ли по лености мысли, то ли по равнодушию и бессилию — для создания не просто фигуры, а в п е ч а т л я ю щ е г о о б р а з а человека, живущего самыми главными, самыми волнующими идеями нашего времени. Нельзя мириться с тем, что на экранах наших, как с мудрой и очень для нас всех полезной прямотой указывается в Постановлении, мало не просто современных персонажей, а героев, которые «привлекали бы цельностью характера, человеческим обаянием, преданностью коммунистическим идеалам».

Мне понятны трудности, стоящие перед нашими драматургами и режиссерами. Жизнь современного общества сложна необычайно, стремительны поступь научно-технической революции, развитие экономики. А многообразие и сложность событий на международной арене? И все это персонифицируется в облике современного человека, в его духовных запросах, в разносторонности проблем, определяющих содержание его жизни. Творческие задачи подобной сложности, я убежден, не приходилось решать художникам прошлого. Однако, как бы ни были трудны задачи, решать их надо, и решать, думая о будущей аудитории, помня о зрителе. Например, мне, актеру, совсем не безразлично, насколько широка аудитория, принявшая мою новую работу. Для нас живым руководством должны служить ленинские слова: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их».

Я думаю, всегда проигрывает тот, кто в своем творчестве забывает о контакте (в ленинском понимании этого слова) со зрителем. Хотя столь же активно я не принимаю фильмы, потакающие вкусам отсталой части зрительской аудитории, картины тех, кто «Королеву Шантеклера» хотел бы «приспособить» к нашим советским условиям жизни, сделать «советскую версию» какого-нибудь западного буржуазного «боевика».

На нас возложена обязанность воспитания не только нынешнего, но и будущих поколений, и высокий идейно-художественный уровень — обязательное условие создания фильма. Только в этом случае наше искусство может выполнить ленинский завет. Только

в этом случае в кинозалах не будет равнодушных зрителей.

Равнодушный зритель — это, как правило, горько, всегда плохо, и тщетны попытки режиссеров и сценаристов отговориться тем, что равнодушие зрителя проистекает-де от его, зрителя, неподготовленности. Художник, потерпевший поражение на встрече со зрителем, обязан найти в себе мужество понять и объяснить его причины. Иначе он усугубит опасность разрыва со всей аудиторией. А что может быть пагубнее равнодушного к суду своего зрителя художника. Мы должны избавляться от равнодушных в искусстве.

Холодные ремесленники берутся за любую постановку, за любую роль. Сегодня он ставит фильм о далекой истории, завтра — о современной колхозной действительности, послезавтра лепит приключенческий «боевик»... Мне могут возразить — предмет внимания художника не время и место действия, а человек.

А он сегодня может трудиться в сельском хозяйстве, а завтра полететь в космос. Но ведь ремесленника как раз человек и не интересует. Он создает произведение «на тему», прессует готовые блоки, где уж тут до исследования человеческой души! Подобная продукция (не такая уж редкая, будем откровенны) в нашем кино только дискредитирует высокую идею, которой мы все служим по зову сердца, по велению разума, долгу художника.

Я лично стою за то, чтобы у художника была своя тема.

Как была она у Толстого, Достоевского, Чехова, Гоголя... У Эйзенштейна и у Довженко, если говорить о нашей профессии — кинематографе.

Своей актерской темой я считаю создание характера человека, идущего в бой за наши идеалы с открытым забралом, убежденного в правде принципов жизни нашего общества. И обязательно — доброго.

В каких-то ролях мне удалось раскрыть эту тему больше, в каких-то — меньше. Но и Башкирцева, и Синцова, и многие сценические мои роли объединяют черты прежде всего по-человечески, граждански близкие мне и дорогие.

Среди мер, намеченных Постановлением ЦК КПСС для улучшения дел в нашем кинематографе, два пункта вызывают у меня особые надежды. Речь идет о договорных отношениях между киностудиями и режиссерами-постановщиками и о предоставлении Госкино СССР права государственных заказов ведущим мастерам с целью создания значительных произведений на ведущие темы современности.

Введение договорных отношений между студией и режиссурой позволит избавиться от творческого балласта, от ремесленников. Правда, при этом огромная ответственность ложится на руководство киностудий, которое должно подойти к этим важным преобразованиям очень серьезно, решая вопрос о постановке фильма тем или иным режиссером, учитывая мнение художественного совета студии, в который должны в свою очередь входить только люди многоопытные и талантливые, глубоко и верно понимающие суть творческих проблем, которые призвано решить советское искусство.

Что касается системы государственных заказов, то здесь следует вспомнить, что и «Броненосец «Потемкин», и «Ленин в Октябре», и ряд других наших фильмов, составляющих «золотой фонд» отечественной киноклассики, были созданы по заказу. Если же обратиться к примерам недавним, то можно назвать такой фильм, как «Коммунист». Думаю, что госзаказы привлекут наших лучших литераторов и режиссеров к актуальным, важнейшим проблемам жизни, современности.

Сегодня мы, работники кино, а я позволю себе, хотя и работаю в театре, причислить себя к ним, стоим на пороге нового этапа развития нашего киноискусства. От нас зависит, насколько быстро и качественно будут претворены в жизнь партийные решения. Поиски замечательного человека — нашего современника, не должны затянуться. Зритель ждет своего героя.

Учиться у партии

Юрий Монгловский

Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» — документ огромной идейной и воспитательной значимости, вооружающий нас, кинематографистов, конкретной и действенной программой в творчестве.

Взволнованные глубокие размышления вызывает каждая строка Постановления. Предельно точно и ясно сформулирована в нем основная задача, стоящая перед всем нашим киноискусством, в том числе и перед большим отрядом кинопублицистов: «...в советском художественном и документальном кино должны находить талантливое отображение процессы коммунистического созидания и воспитания нового человека, претворения в жизнь бессмертных ленинских идей, исторические успехи в социалистическом преобразовании мира. В произведениях кино следует глубоко запечатлеть героический путь, пройденный советским народом под руководством КПСС, свершения современного этапа коммунистического строительства, неуклонное упрочение морально-политического единства нашего общества; больше внимания уделять отображению труда и подвигов советского человека, его богатого внутреннего мира, утверждению идейных и нравственных ценностей нашего общества, советского образа жизни».

Мы, документалисты, пристально вглядываясь в сегодняшний день, в героику труда нашего народа, в большие и малые факты наших будней, в то же время непрестанно ощущаем озабоченность — всегда ли удается нам подметить *самые* существенные, *самые* яркие из многочисленных проблем нашей действительности? Всегда ли удается нам воспеть трудовые свершения наших современников с подлинно творческим вдохновением?

Ведь стоит внимательно приглядеться к массовой продукции наших документальных студий, как мы увидим, что еще слишком много появляется документальных лент поверхностных и иллюстративных, не глубоких по мысли, бесцветных, вялых по своему языку, иногда просто профессионально беспомощных. Анализируя наши достижения и просчеты, Постановление призывает кинематографистов к совершенствованию художественной палитры, к языку страстному, зажигающему, к экранному слову, волнующему, убеждающему зрителя.

Кинодокументалисты мечтают о большой зрительской аудитории, часто и много об этом говорят на творческих конференциях и семинарах. Но не следует забывать, что почти не бывает сеанса без той или иной документальной картины или киножурнала, что нет ни одной по-настоящему полноценной документальной ленты, какую бы не показало Центральное телевидение. Таким образом, многие наши картины уже сегодня имеют многомиллионного зрителя. Но всегда ли сознаем мы, документалисты, всю ответственность перед такой огромной аудиторией? Всегда ли мы помним о том, *какой* зритель будет смотреть наши фильмы?

А ведь он, сегодняшний зритель, и есть герой наших лент, посвященных то ли жемчужине сибирских недр Самотлору, то ли грандиозной молодежной стройке на Каме, то ли преображению пустынь. И человек этот — новой, современной формации, высокого интеллекта, с широким кругозором, оптимистическим взглядом на свое будущее, воспитанный, требовательный, вдумчивый, — не хочет, не может мириться с произведениями, о которых Леонид Ильич Брежнев говорил на XXIV съезде КПСС, как о произведениях не глубоких по содержанию, не выразительных по форме, иногда даже и затрагивающих актуальные темы, но решенных слишком легко, без той творческой самоотдачи, которая является необходимой предпосылкой появления настоящего искусства.

Зритель, выросший в нашей стране, не простит нам пустословия, пережевывания общеизвестных истин, поверхностного взгляда на вещи и явления, затрагиваемые в фильме. Он ждет глубокого проникновения в суть того

или иного события, острого взгляда и подлинно художественного анализа факта или человеческого характера. Он ведь всем развитием науки, стремительным ростом культуры, успехами научно-технической революции подготовлен к большому, умному диалогу с экраном, подготовлен к прочтению с экрана сложного художественного замысла, к осмыслению серьезных, общественно важных вопросов современности.

Требования эти естественны и закономерны. Они воспитаны, если хотите, привиты нашему зрителю нашими же лучшими документальными лентами. Поэтому мы не должны поддаваться гипнозу больших чисел, теряя ориентиры и критерии в оценке каждой отдельной ленты, разбираясь в многосотенном потоке ежегодно выпускаемых документальных фильмов, среди которых много по замыслу правильных, но творчески бездыханных и безликих.

Жизнь богаче любой, самой изобретательной фантазии. И она каждый день подсказывает документалистам все новые и новые вопросы. Тем настоятельнее надо нам уметь не обольщаться красноречием, самоигральностью фактов, а всякий раз стремиться за фактом, событием, конкретной человеческой судьбой увидеть и раскрыть большее — социальное и духовное обогащение, развитие творческого потенциала социалистического общества. Сегодня среди тех, кто встречается нам на пути, интересно прежде всего разглядеть, распознать и показать именно нового человека.

Это сложнейшая задача. Но именно таких фильмов ждет от нас зритель. И от каждого из нас требуется предельная взыскательность и к своему собственному труду и к труду своих товарищей по профессии.

Сегодня никого не удивишь синхронной съемкой, «скрытой» или «деликатной» камерой. Сегодня успех ждет документалиста, умеющего преломить факт действительности, чью-то жизненную биографию через свое сердце, умеющего вложить в рассказ свой темперамент бойца, страстного партийного пропагандиста, человека неравнодушного ни к чужому счастью, ни к чужому горю, художника-патриота, интернационалиста.

Сегодня успех у зрителя сопутствует документальным лентам с большим политическим зарядом и эмоциональным накалом, с глубокой социальной и художественной сверхзадачей.

Серьезный счет, предъявленный в Постановлении ЦК художественным кинопублицистам, которые все еще мало делают полноценных картин по острым идейно-политическим вопросам классовой борьбы на международной арене, документальная кинематография должна оплатить сполна.

Думается, мы можем сегодня значительно расширить тематику фильмов, посвященных сложным международным проблемам, разнообразить формы освещения на экране этой темы. У нас есть все основания для расширения диапазона кинопублицистики, есть опора для самых смелых поисков — решения XXIV съезда партии, тот анализ международной обстановки, который был дан в докладе Леонида Ильича Брежнева.

Отрадно, что в этой области активно работают наши известные кинопублицисты Р. Кармен, Г. Асатиани, А. Медведкин, Е. Вермишева, В. Трошкин и другие. Отрадно, что в плане Центральной студии документальных фильмов все чаще появляются боевые, наступательные картины на самые сложные политические темы, как, скажем, фильм о валютном кризисе, поставленный А. Колошиным, как фильм, обличающий антикоммунистическую деятельность эмигрантского отребья, над которым работает Л. Махнач, как фильм о связях сионизма с американским империализмом, снимаемый Б. Карповым, как фильм «Чужого горя не бывает», снимаемый по сценарию К. Симонова.

Но мне кажется, смелее следует привлекать к работе над фильмами международной проблематики талантливую молодежь, надо специально готовить творческие кадры для такой работы во ВГИКе, сознательно ориентируя на нее наиболее зарекомендовавших себя молодых режиссеров и операторов.

Практика показывает, что в тесном контакте с ведущими мастерами документального кино гораздо быстрее и эффективнее

происходит творческий рост молодых кинопублицистов. Так, совсем недавно нас порадовали своими первыми самостоятельными картинами молодые операторы Центральной студии документальных фильмов Г. Мякишев, В. Доброницкий, В. Горбацкий и В. Никонов, которые, заочно обучаясь во ВГИКе, работали в коллективе студии, постигая «секреты» кинематографического производства.

Хотелось бы еще сказать о том, что, расширяя диапазон кинопублицистики, обращаясь к новым сложным темам из международной жизни, мы должны привлекать к нашей работе и новые творческие силы из числа писателей и крупных журналистов-международников. На своем опыте, связанном с картинами «Путь Америки», «Око Тайфуна» и «Чили в борьбе, труде и надеждах», я убедился, насколько обогащает кинематографиста такое сотрудничество.

Указанные в Постановлении конкретные практические меры, направленные к дальнейшему развитию нашей кинематографии, я уверен в этом, самым серьезным образом активизируют деятельность разнообразных по составу и масштабам творческих коллективов — от коллектива съемочной группы до коллектива киностудии. Так, например, договорные отношения студии и постановщика, которые отныне, согласно Постановлению ЦК, будут введены в практику нашей работы, прежде всего потребуют от каждого из нас большей творческой мобилизованности, самокритичности и напряженности в работе. В этой связи возрастет и роль всех секций Союза кинематографистов СССР; они призваны сейчас способствовать созданию такой подлинно творческой атмосферы, в которой должное место займут тактичная, но требовательная критика работ своих товарищей, доброжелательные и в то же время по-партийному бескомпромиссные, принципиальные оценки фильмов.

Что же касается системы государственного заказа на фильмы важнейшей общественной тематики, которая отныне вводится в действие как активное средство мобилизации художников вокруг решения важнейших, наиболее актуальных задач современного этапа строительства развитого социалистического общества, то это, думается, положительно скажется прежде всего на более четкой тематической ориентации всей деятельности студий и на наиболее разумной и целесообразной загрузке нашего творческого актива.

В последние годы советские кинопублицисты порадовали зрителя масштабными по мысли, полнокровными и вдохновенными кинополотнами, выпущенными к 50-летнему юбилею Октябрьской революции, к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина и к XXIV съезду нашей партии. Такие ленты, как «Рассказы о коммунистах», «Поэма о рабочем классе», «Крестьяне», «Шахтерский характер», «Украина, земля и люди», «Иртыш — Караганда», «Грузия — легенды и быль» и другие, создают величественную панораму сегодняшней жизни нашей страны, вписывают новые страницы в историю советского документального кино.

Но внимательное, бережное, заинтересованное и доброжелательное отношение партии к нашей работе, которое с такой волнующей определенностью проявилось на XXIV съезде КПСС, а сейчас нашло детальнейшую, научно тщательно аргументированную конкретизацию в Постановлении ЦК партии «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», зовет нас к новым высотам, не позволяет нам успокаиваться, беспечно радоваться успехам. У нас еще большой долг перед зрителем. И перед сегодняшним, и перед будущими поколениями, которым мы оставляем документальную кинолетопись нашего славного времени.

Задачи, выдвинутые партией перед советскими кинематографистами, сложны и ответственны. В выполнении их — смысл нашей повседневной работы, смысл всей нашей жизни.

И решить их мы сможем только если будем творчески, постоянно учиться у партии умению анализировать сложнейшие процессы действительности и все, самые острые явления жизни оценивать с классовых, народных позиций.

Время творчества

А. Михалков-Кончаловский

Постановление ЦК КПСС не оставило равнодушным, безучастным ни одного кинематографиста, еще раз напомнив о величайшей ответственности мастеров экрана перед многомиллионной аудиторией советских зрителей.

Действительно, мы не можем сегодня работать, забывая о том, что ни в одной стране нет такой огромной армии кинозрителей, как в нашей, и каждый из зрителей приходит в кинотеатр с надеждой увидеть на экране произведение, созвучное времени, запечатлевшее многообразие проблем нашей жизни. Центральный Комитет КПСС требовательно и точно оценил положение дел в нашей кинематографии.

Да, все именно так и есть. Наряду с фильмами, которые без всяких оговорок могут быть охарактеризованы как произведения большого, настоящего искусства, у нас непростительно много делается картин, вызывающих чувство неловкости, тревоги, а подчас и стыда за свою профессию. Проблема эта всеобщая. Равные упреки можно в этой связи выразить и по адресу центральных студий и студий союзных республик...

Постановление ЦК КПСС призывает нас работать не по старинке, а энергично, поновому. Между тем творческий и производственный процесс на студиях выглядит по меньшей мере архаично. Внимание государства к кино выражается, помимо всего прочего, в постоянном укреплении кинематографической базы — в создании новых студий, в модернизации уже имеющихся. Без всякого преувеличения можно сказать, что у режиссера, только-только окончившего ВГИК, условия для работы гораздо благоприятнее, чем те, в каких оказывается даже маститый художник кино на Западе. Ценим ли мы это? Далеко не всегда. Для нас это, если хотите, в порядке вещей. Но ведь далеко не в порядке вещей то, что производство наших полутора сотен фильмов в год идет теми же черепашьими темпами, что и в печально известный период «малокартинья», когда выпускалось в год пять-шесть картин... Мы снимаем необыкновенно медленно, каждый фильм — около года, между тем вовсе не в длительности создания картины залог ее будущего успеха. Мне думается, что настало время внимательно проанализировать творческие и производственные причины столь растянутых сроков. Та истинная щедрость, с какой отпускает государство средства для создания фильмов, предполагает высокую сознательность в их использовании режиссерами-постановщиками. Всегда ли мы ищем наиболее емкие и точные решения, задумываемся ли над тем, как уложиться в смету, в сжатые сроки съемок?

Справедливо обращается в Постановлении внимание на необходимость «улучшить воспитание творческих кадров, способствовать повышению у них чувства ответственности за свой труд». Порой режиссер, начинающий фильм, и сам толком не знает, что он хочет сказать своей работой зрителям. И тогда возникают всевозможные вариации на тему, сложившуюся здесь же, на съемочной площадке. Между тем постановщик просто о б я з а н приступать к работе с ясной идейно-художественной концепцией. Мне кажется, замысел каждого нового фильма необходимо обсуждать подробнее, чем это делается сейчас. Потому что, когда картина уже запущена в производство, процесс ее создания остановить очень трудно, даже если и осветитель видит, что фильм получается слабым. План есть план, здесь уже начинают говорить о затраченных средствах, о необходимости сдать в срок «единицу» продукции студии. Словом, просчеты, допущенные в подготовительном периоде, исправлять в процессе съемок очень и очень трудно. Определять облик будущего фильма, его направленность надо до начала съемок, еще на начальной стадии работы.

Взаимосвязь гражданской, творческой ответственности режиссера и организации производственного процесса очевидна. Недаром в Постановлении отмечена необходимость «совершенствования организации кинопроизводства и системы материального стимулирования студий и работников кино».

Нынешняя система выпуска фильмов, организации труда на студиях и оплаты этого труда, во-первых, ставит в зависимое, второстепенное положение представителей таких чрезвычайно важных творческих профессий, как операторы, актеры, вторые режиссеры и другие, а во-вторых, ставит в несколько особое положение (вне зависимости от качества и значимости работы) режиссера-постановщика. Он может позволить себе делать заведомо среднюю картину или «экспериментировать», реализуя свои сугубо личные и только ему одному интересные представления об «интеллектуальном» кинематографе. Как бы хорошо ни работала съемочная группа, она несет груз ответственности за творческий брак наравне с виновником этого брака.

В нашем кинематографе нередки случаи перехода актеров, операторов, художников в режиссуру. Тем более много *попыток* такого перехода. Одна из причин этого — разница в оплате труда различных кинематографических профессий. А другая причина... «Почему бы мне, собственно, не снимать фильмы самому? — думает иной актер. — Чем я хуже иного режиссера?» И правда — чем? Порой, после просмотра трех-пяти новых картин, становится как-то даже не очень удобно говорить об особом даре режиссерского видения, о том, что постановщик должен и знать необыкновенно много и уметь это многое ярко, эмоционально выразить на экране. Ведь вам тут же приведут иные примеры.

Режиссеров у нас сейчас появляется все больше и больше. Этому способствует увеличение производства фильмов для телевидения. Но, увы, пока количество режиссеров и уровень режиссуры находятся в резкой диспропорции. Видимо, уже в стенах ВГИКа нужно искать новые, эффективные пути воспитания постановщиков фильмов.

Высокий профессионализм режиссера-постановщика необходимо подкрепить профессионализмом квалифицированных работников всех звеньев студии.

Думается, что договорная система, о которой говорится в Постановлении ЦК КПСС, ускорит решение многих из этих вопросов.

И сценарная проблема, о которой также говорится в Постановлении, теснейшим образом связана с болезнями режиссуры и прежде всего с недостаточной требовательностью режиссеров к сценариям. Умение работать со сценаристом — это тоже искусство, искусство, которым владеют очень немногие. Мало кто может так, как это делает Юлий Яковлевич Райзман, «препарировать» каждую строку текста, увидеть потенциальные возможности сценария и сценариста и потом настаивать на их максимальной реализации. Все мы знаем: часто, когда кажется, что сценарий уже таков, что лучше и не сделаешь, Райзман все-таки заметит: «Да, теперь все прекрасно, только вот в этом месте...» И снова начинается совместное творчество режиссера и сценариста.

Не каждый режиссер может не только грамотно (с профессиональной точки зрения) записать собственный сценарий, но еще и изложить достаточно ясно свои требования сценаристу. Поэтому-то мы и уповаем на кинодраматургов. Мы ждем от них очень многого, надеемся, что с появлением Центральной сценарной студии дефицит в подлинной кинодраматургии значительно снизится.

Сценарная проблема — это прежде всего проблема повышения идейно-художественного уровня литературы *для кино*. Порой, читая сценарии, удивляешься, в какую унылую, бедную форму облекаем мы самые важные темы, самые яркие идеи. Мы несправедливо отождествляем профессионализм с ремесленничеством, а ведь понятие профессионализма включает в себя и высокую культуру, и требовательность, и увлеченность. И только после того, как подобный профессионализм для сценариста (как и для режиссера) станет делом само собой разумеющимся, он

сумеет достойно воплотить в своем произведении большие проблемы века, все то, что волнует, заботит и радует советского человека. Только фильм, поставленный по профессиональному сценарию, встретит благодарный прием у зрителей, явится действенным оружием в битве идей, которая не затихает на мировом экране.

Мы много рассуждаем об авторском кинематографе. Думается, если режиссер интересен как личность и обладает профессиональными навыками для выражения своей личности в кино, кинематограф всегда оказывается авторским. Взволнованный, честный взгляд на мир и на человека, по-моему, особенно дорог зрителю. Если же называть авторским кинематографом лишь тот, где режиссер ставит фильм по собственному сценарию, то, думается, на такой кинематограф имеют право очень немногие.

Формирование мировоззрения, взглядов, эстетических вкусов наших современников. Это первоочередная задача нашего кино. Решение ее требует и мастерства и такта. Если же фильм сделан в примитивно-назидательной манере, если почерк его создателей не больше, чем сухая речь ментора, зритель пропустит нравоучения мимо ушей. Ведь против таких лент у него выработался своеобразный иммунитет. Нам стоит чаще вспоминать Толстого: «Искусство — есть сообщение чувства...»

И когда я, например, сегодня работаю над картиной, в которой хочу рассказать о сегодняшнем дне, о моих современниках, то пытаюсь сделать это через чувства и мысли своих героев. Мой фильм — это история одной любви, история, происходящая в определенной стране, и страна эта неповторима, как неповторимы ее люди... Но взаимосвязь личного и общественного в фильме вместе с его авторами должен искать и находить сам зритель. Только тогда он будет активен в восприятии авторской идеи, только тогда он будет волноваться и переживать. И только тогда фильм выполнит свои воспитательные функции.

Я не могу не процитировать в этой связи строки Постановления: «На экране редко появляются герои, которые привлекали бы цельностью характера, человеческим обаянием, преданностью коммунистическим идеалам».

Речь, как я понимаю, идет вовсе не об «идеальном человеке», да и появись такой на экране, зритель не поверил бы в него, потому что нет людей голубых и гладких, безошибочных во всех своих поступках, а есть люди разные, сильные и яркие, но сильные и яркие по-своему, преданные самой большой идее нашего времени и страстно борющиеся за претворение этой идеи в жизнь. И именно такие люди, трудные и очень разные, более всего интересны и кинематографу и зрителю.

В процитированных мною строках Постановления сильно и крупно выражено существо героя нашего времени. И если мы сумеем по-настоящему глубоко в них вдуматься и творчески реализовать эти мысли в наших фильмах, наши современники, заполняющие залы кинотеатров, увидят на экранах яркие и интересные фильмы, тогда художники кино смогут сказать, что в творчестве своем они идут верной дорогой, что они действительно помогают партии воспитывать настоящих граждан социалистического общества.

И еще об одном обстоятельстве хотелось бы мне сказать в заключение. Постановление ЦК КПСС являет новый пример плодотворности отношений партии и художника, государства и художника в нашей стране. В этом документе все направлено на то, чтобы помочь нам в нашем труде. И не содержится ни одной оценки, ни одной рекомендации, которые не были бы выращены всем ходом нашей жизни, не выражали бы нашего понимания стоящих перед советским кинематографом задач и еще далеких от решения проблем.

У нас сейчас отличное настроение. Мы верим: дело теперь пойдет быстрее, энергичнее, и то, что необходимо всем нам, начнет претворяться в жизнь.

Кинокамера как набат

Малик Каюмов

Документалистов называют летописцами нашего века. И они с самоотверженностью и воодушевлением выполняют эту свою роль. Настоящий, партийный кинопублицист видит свое призвание не в равнодушном фиксировании событий, а в создании произведений активного, наступательного характера, в которых бы страстно, четко, боевито заявлялась идейная, партийная позиция автора.

Авторская позиция... Именно она определяет отношение документалиста к тому жизненному материалу, к которому он обращается. И именно она позволяет ему вести разговор со зрителем целенаправленно, увлекая его по пути, который увлекает и его — партийного художника. Не будем греха таить, нередко еще зритель уходит из зала и тут же забывает, о чем был фильм. При этой ситуации ни о каком контакте между автором и аудиторией не может быть и речи. Чаще всего такое случается, когда документалист оказывается в плену иллюстративного подхода к отражению темы, к отбираемому изобразительному материалу. Фильм получается как бы раздробленным, не сцементированным единой мыслью и настроением, мелькание разрозненных кадров оставляет зрителя равнодушным созерцателем, а не деятельным участником творческого процесса — восприятия произведения киноискусства. А коли зритель пассивен, то и воспитательная роль экранного сочинения сводится к нулю.

С подобным положением мириться нельзя. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» ориентирует кинематографистов на активное вторжение в жизнь, глубоко творческое, политически зрелое определение своей гражданской, эстетической позиции в разговоре с экрана о проблемах века, о родной стране и ее замечательных людях.

Для меня, кинопублициста, особенно волнующе прозвучали слова о необходимости роста числа творчески ярких фильмов, посвященных политическим проблемам современности, о необходимости создания фильмов, страстно, с большой художественной силой и научной обстоятельностью раскрывающих истоки дружбы народов нашей страны, принципы социалистического интернационализма, фильмов, наглядно показывающих ведущую роль Советского Союза и стран социалистического содружества в борьбе с силами реакции за мир, социальную справедливость и свободу угнетенных народов.

Некоторые из наших документальных картин последнего времени — «Ленин и Туркестан», «Хлопок — цветок человеческий» и другие — прямо отвечают поставленной партией задаче. Но мы еще в большом долгу перед зрителем в подлинно вдохновенном, талантливом раскрытии этой темы в документальном кино.

Яркий язык кинодокументов, наша вооруженность средствами кинообразности воздействуют на сознание и чувства зрителя, помогают приобщить его к изображаемому на экране, помогают преодолеть языковый и территориальный барьер. А это необычайно важно, ибо экран способствует пропаганде нашей жизни, взаимопониманию и сближению народов разных стран. Мы, документалисты Советского Узбекистана, часто бываем за рубежом—в Афганистане, Сирии, Ливане, ДРВ, Болгарии и многих других странах. В то же время много зарубежных гостей принимаем у себя в республике, всегда рады познакомиться с творчеством своих зарубежных друзей и познакомить их с нашими фильмами.

Идеологическая направленность фильма, его пафос, устремленность прежде всего зависят от отбора фактов и явлений, попадающих в поле зрения кинодокументалиста. В связи с этим нельзя ни на минуту забывать о международном значении произведений документалистики, политической позиции человека с кинокамерой. Сошлюсь на свой опыт. В одной из киноэкспедиций по Индии довелось мне работать рядом с иностранным

кинооператором. Казалось бы, ездили по одним маршрутам, попадали в одни и те же места. Но вот что удивительно, а в общем-то и закономерно: увидели мы с тем кинохроникером разное — «моя» Индия оказалась страной новостроек, а «его» — миром экзотики, страной бродячих заклинателей змей и фокусников, страной вне времени и социального прогресса.

Советскому кинематографисту не должно быть свойственно выключение из времени, праздное созерцательство. У нас нет времени на пустяки, на темы, отвлеченные от интересов, которыми живет советский народ. Сила документалиста, об этом в Постановлении говорится с поистине окрыляющей убежденностью и точностью, в фактах жизни и тех политических идеях, какие он выносит на экран, какие он отстаивает, защищает в своей повседневной кинематографической практике.

Я давно мечтаю сделать фильм о больших социальных проблемах в современном мире. Вероятно, это будет фильм о республике Бангладеш. Разве судьба этого народа, в тяжелейших условиях сумевшего стать на самостоятельный путь развития, сумевшего заявить свое национальное и политическое кредо, не показательное явление нашей действительности, не одна из острейших политических проблем!

Тема эта таит много возможностей для кинопублициста. И мне хотелось бы, чтобы такой фильм стал, если можно так сказать, кинематографическим набатом, чтобы его зрители еще раз подумали о том, как дорог людям мир на земле, как нужны всем доброта и человечность.

Высший критерий

Лариса Шепитько

Мы знали: слова эти будут произнесены. Были уверены: эти мысли будут высказаны и именно с той силой и ясностью, с какой всегда говорит партия.

И не оттого только ждали, что человеку свойственно вообще жить в ожидании лучшего. Сейчас плохо — будет хорошо, сейчас хорошо — желательно бы лучше, а скорее оттого, что без серьезных изменений в нашей кинематографической жизни уже больше нельзя было. Потому хотя бы, что между высоким назначением нашего искусства и его реальной практикой часто возникало определенное несоответствие, к сожалению, неустранимое при существовавшей системе производства.

Само слово «производство», возникшее как необходимый, но вспомогательный, подчиненный элемент, слово, некогда писавшееся с маленькой буквы рядом с высоким словом «киноискусство», стало постепенно вырастать, разбухать, превращаться из вспомогательного в доминирующий фактор.

Я все понимаю: у нас действительно производство, и все заботы о плане и т. п. — необходимые заботы. Важны и план и количество метров — художник экрана не может не понимать, что производство является неотъемлемой частью творческого процесса, что произведение экрана рождается силами больших съемочных коллективов, требует привлечения значительных средств. Но *что* в этих метрах, зачем они, для чего? Это главное, в этом вся суть, но как раз это главное в процессе работы над картиной часто отодвигалось на задний план.

Но ведь наступал все равно час, когда проявлялся смысл этих метров, и наступала расплата за судорогу плана, за заниженный лимит, за страх перед дублями, за боязнь пересъемки, за всякое «пере». И к тому, что мы сделали, все равно применялся главный

критерий оценки — «искусство это или нет? Нужно это людям или нет»?

Так как же установить тот идеальный баланс между производством и искусством, между фабрикой, с ее планом, процентами и творческим процессом, упорно не поддающимся процентному исчислению? Давно наболевшая проблема, которая, хотелось бы думать, скоро перестанет быть таковой.

Возможно, эта уверенность наивна, не нова. Но, знаете, в минуты таких перемен, как сегодня, человеку свойственно подниматься до максимума в своих пожеланиях, хочется представить ту идеальную картину, которую для нас, тогда студентов, будущих режиссеров, первым нарисовал Александр Петрович Довженко. Он отказывался посчитать ее идеалистической. «...Здесь нет утопии. Так должно быть и будет», — утверждал он. И мы впервые увидели глазами Александра Петровича тот таинственный мир кино, в котором нам, «отмеченным природой, знанием и трудолюбием, предстоит жить. Вы входите на студию, как в храм искусства...». Он не случайно не любил слово «кинофабрика» и упорно твердил о «храме искусства», потому что в сутолоке повседневности видел опасную возможность потери главного. Того, ради чего, собственно, родились фабрики и цехи, лаборатории и объединения, редколлегии и главки, труд тысяч людей, ум и руки которых призваны помочь рождению его — Искусства. Оно просто не может появиться без постоянной взаимной ответственности всех, кто причастен к рождению фильма: от тех, кто стоит у истоков его создания,— сценариста и режиссера, до тех, кто определяет прокатную жизнь фильма, его творческую судьбу. И если все слагаемые этого главного, помноженные на нашу принципиальность и партийность, нами осознаны до конца, если мы не дадим померкнуть этому высшему критерию — Искусству, а как раз об этом говорит — сильно, ярко и вместе с тем предельно деловито, конкретно — Постановление ЦК КПСС, если это будет важнейшей точкой отсчета в работе каждого художника, в каждом замысле, в каждом решении, то тогда мы увидим, что в этой очищенной атмосфере не останется места бездарности и ремесленничеству, технической рутине и догматизму, бюрократическим проволочкам, невежеству и дилетантизму. И тогда работники всех творческих профессий, освобожденные от бессмысленной растраты сил на преодоление ненужных препятствий, смогут выполнять свой долг партийного художника с максимальным приложением своих способностей, с полным пониманием высокой творческой ответственности перед людьми за каждое слово, каждую мысль, каждый кадр.

И только тогда в обстановке взаимного понимания, «гармоничного согласия всех начал» станет возможно рождение того, что, появляясь в темноте зрительного зала двухмерной иллюзией на экране, станет обязательно еще и трехмерной ареной борьбы чувств и эмоций, столкновений мыслей и идей, всех тех страстей человеческих, без которых просто немыслима наша жизнь.

И только тогда наше искусство станет мощнейшим идеологическим оружием.

Но все ли мы делаем, чтобы оно, наше оружие, было всегда в чистоте? Мы ведь не имеем права оглушать людей залпами холостых патронов искусства, а должны стремиться проникать в сердце каждого человека, суметь сделать свое собственное страдание — его страданием, свою собственную веру и убежденность — его собственным достоянием. Цель эта бывает достигнута только тогда, когда произведение искусства создается на языке искусства.

А значит, и владеть высоким оружием искусства имеют право только те, кто знает его язык, кто не только умом, а нутром, кожей ощущает высокую миссию искусства — очищать души людей, возвышать их чувства, помогать партии формировать мировоззрение, идеалы, потому что никому из нас не безразлично, кто и как строит сейчас и будет строить после нас наше будущее, то, которое мы называем коммунистическим.

Адресованное детям

Л. Фуриков

Трижды возвращается Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» к проблемам детского фильма. Трижды в этом замечательном теоретическом документе нашей партии, где поставлены самые важные, ключевые вопросы развития советского киноискусства и поставлены так, что через формулировки глубочайшего теоретического значения, обращенные непосредственно к художникам экрана, явственно слышатся в то же время уроки, которые из этого Постановления должны извлечь все мастера всех видов и родов искусства социалистического реализма, возникает тема детского кинематографа. Трижды слышится страстный призыв коренным образом улучшить, углубить всю работу по созданию кинокартин для детей, несоизмеримо полнее осознать ответственность за воспитание их вкусов, нравственных идеалов, духовных традиций, принципов.

Центральный Комитет партии констатировал: «Мало выпускается увлекательных, художественно полноценных фильмов для детей и юношества, воспитывающих подрастающее поколение на революционных, боевых и трудовых традициях советского народа, на принципах коммунистической нравственности».

А между тем, подчеркивается в Постановлении, «важная задача кинематографистов — активно влиять на идейно-нравственное становление и всестороннее развитие юных граждан нашей страны, воспитывать у них благородные чувства любви к социалистической Родине, преданности делу Коммунистической партии, непримиримости к врагам социализма, силам реакции и агрессии. Создавать полноценные произведения, помогающие формированию поколений людей, способных приумножить завоевания социализма, героические достижения партии и народа, успешно строить коммунистическое общество».

И в качестве вывода, действенного итога сообщается, что в Постановлении содержатся указания «о необходимости значительного развития кино для детей. Имеется в виду, что Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького будет создавать в основном детские фильмы, увеличится выпуск фильмов для детей на всех киностудиях страны».

Такой высокой оценки общественной, воспитательной роли кинематографии, обращенной к детям и юношеству, художественной интеллигенции нашей страны слышать еще не доводилось. Для тех из них, кто посвятил себя работе над детскими и юношескими фильмами, Постановление «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» звучит поэтому особенно подъемно, воодушевляюще. Как, впрочем, и для педагогов, родителей, собственно, для всех советских людей, потому что кто же из них не думает о духовном оснащении подрастающего поколения, о его нравственном здоровье, эстетической культуре. Постановление в целом является документом, значение которого выходит далеко за рамки одного кинематографа, предельно остро и глубоко ставит коренные вопросы духовной жизни народа, решающего задачи, выдвинутые XXIV съездом КПСС. В полной мере это относится и к той трактовке вопросов детского кино, какая выдвинута в Постановлении. Ведь буквально каждая строка в тех трех цитатах, которые были приведены выше, пронизана мыслью о будущем нашего народа, о завтрашнем дне страны, о том, что необходимо сделать для того, чтобы поколения, готовящиеся к вступлению в жизнь, основанную на коммунистических началах, были всесторонне к этому подготовлены.

●

Сейчас формулировки Постановления у всех на устах, о нем много и взволнованно говорят на студиях, в Союзе кинематографистов, всюду, где встречаются люди, в той или иной мере причастные к кино.

А я перечитываю строки Постановления,

касающиеся детского кино, и думаю о Леньке Кащенкове...

...Ленька Кащенков не вернулся с войны.

А в тридцатые годы мы с ним, закадычным приятелем и верным моим другом, были неизменно охвачены острейшей тревогой: как бы не пропустить новую картину, как бы суметь всегда быть в курсе всех киноновостей.

Помню, каждую новую картину мы, перебивая друг друга, обсуждали долго и подробно. Меняли судьбы героев, спасали погибших.

Конечно, денег, чтобы смотреть все фильмы, у нас не было, и мы с Ленькой лихорадочно соображали, как бы пройти «на протыр». Не знаю, живо ли это выражение сегодня, тогда же вознаграждением за все страхи, которые мы терпели во время таких «протыров», было невыразимое наслаждение от похождений детей несчастного капитана Гранта или от встречи с Тимуром и его славной командой.

Еще мы с Ленькой с нетерпением ждали дни революционных праздников. На месте, где сейчас высится пятиконечник Центрального театра Советской Армии, был большой пустырь. Там в праздники появлялись плотники. Они сооружали на площади Коммуны из пахучих досок и горбыля огромную раму, на которую натягивалось белое полотно. Теперь уже не надо было хитрить, пробираясь мимо контролеров. Смотри сколько угодно на экранных матросов и красноармейцев, сражающихся с белыми за Советскую власть.

Мы знали «назубок» все фильмы. По одному слову вспоминали картину. «Тре-ещи-на!» — злой скряга Гобсек, который обнаружил трещину в бриллианте. «Дай прикурить!» — ну, ясно, это фильм «Два друга, модель и подруга». «Коротка кольчужка» — это уже оружейник Игнат из «Александра Невского». Мы всеми силами наших детских душ ненавидели эсерку Каплан, ловили ее и придумывали ей жестокие и справедливые наказания.

А больше всех героев любили Василия Ивановича Чапаева, Петьку, Анку-пулеметчицу. И почему-то осуждали нового комиссара, который сменил Фурманова: нам казалось, что из-за него и погиб Чапай.

Позже пришли в нашу жизнь Богдан Хмельницкий, Суворов, Максим. Запомнилась нам и картина «Рваные башмаки»: мы жалели малыша Бубби, который оказался на площади между рабочей демонстрацией и полицейскими. Нам так хотелось помочь Карлу Бруннеру, героям «Семьи Оппенгейм» и «Болотных солдат».

Мчалось время. Утром я бегал на площадь Борьбы, где около трамвайной остановки вывешивалась газета. В ней печатались сообщения о боях во Франции. Приближалось время войны и для нас. Летом сорок первого года Ленька Кащенков ушел на фронт. А осенью того же сорок первого навечно остался лежать в земле Подмосковья.

●

Пожалуй, нет более горячих и активных любителей кино, чем дети. Они неудержимо рвутся к экрану. Бегут на утренний детский сеанс, спешат на взрослый вечерний. Они жадно впиваются в телевизор, когда идет хорошо знакомый нам фильм-ветеран, а для них — еще неведомое чудо. Они готовы десятки раз смотреть «Чапаева», снова и снова следить за приключениями четырех танкистов и их знаменитой собаки, волноваться за судьбу чудака из 5-го «б»...

Экран отвечает этой привязанности. Было бы несправедливо не признать это. У нас — в единственной стране мира — существует кинематограф, специально адресованный детям. На международных кинофестивалях советские ленты для детей регулярно завоевывают почетные призы. Многие зарубежные кинодеятели признают наши детские картины лучшими.

В крупных городах страны действует около 350 специализированных детских кинотеатров. В каждом из них штатным расписанием предусмотрен педагог-воспитатель. Эти кинотеатры сосредоточивают вокруг себя детские и юношеские киноклубы, учитывающие возрастные интересы ребят. Государственная и профсоюзная киносеть обязана регулярно показывать для детей фильмы с продажей билетов по сниженным ценам. За год только государственная киносеть отводит ребятам 10 млн. сеансов, продавая 300 млн. билетов.

Широко проходят союзная Неделя детского кино, Неделя молодежного фильма, фестивали «Здравствуй, школа!» и мультипликационных картин. Педагоги и директора детских кинотеатров ежегодно собираются на всесоюзный семинар-совещание. Информационно-рекламное бюро Управления кинофикации и кинопроката Госкино СССР готовит выпуски «Пресс-информаций» под рубрикой «Кино — детям» — они помогают работникам проката ориентироваться в бескрайнем море фильмофонда игровых, документальных и научно-популярных картин. В Союзе советских кинематографистов работает секция детского кино, которая объединяет творческие силы детской кинематографии.

Завоевания в области детского кино несомненны. И тем не менее сделано все еще мало. Больше, чем в любой самой развитой капиталистической стране, но недостаточно для нас, для наших детей, которым жить при коммунизме. Вспомним: у нас все еще мало выпускается полноценных фильмов для детей, несущих в себе активный воспитательный заряд. Нам еще предстоит решить во всем объеме, обусловленном нынешним этапом социалистического строительства, решениями XXIV съезда КПСС, проблему насыщения экрана детскими картинами, которые талантливо и умело воспитывали бы в зрителях любовь к Родине, презрение и ненависть к ее врагам, сознание красоты и истинности коммунистических идеалов.

Значит, акцент сегодня надо делать не на том, что сделано (и чему завидуют педагоги в любой западной стране), а на том, что еще предстоит делать, на нерешенных вопросах и вновь открывшихся в эти дни перспективах.

Детское кино, так же как и детская литература, театр для детей, своими средствами должно способствовать формированию мировоззрения будущих строителей коммунизма, закладывать нравственные основы характера, которые помогут юноше, ребенку воспитать в себе настоящего советского человека, нацелят его на верное служение Родине. Программа, выдвинутая XXIV съездом КПСС, ставит перед всем нашим кинематографом, и детским в частности, ответственнейшие задачи воспитания людей в духе коммунизма, патриотизма и интернационализма. И рассматривая в свете этих задач нынешнее состояние детской кинематографии, ясно видишь серьезные пробелы в ее развитии, еще не использованные возможности для дальнейшего роста и совершенствования этого важного вида кинематографа.

●

Три основных звена определяют лицо современного детского кинематографа: кинопроизводство — прокат — зритель. Начнем с первого звена — с кинопроизводства. Но сначала небольшая историческая справка.

До войны выпускалось 40—50 художественных фильмов в год, это в два-три раза меньше, чем сейчас. Так в 1936 году студии выпустили 50 лент, но из них 21 (почти половина) имела точный адрес — детям. «Айгюль», «Дети капитана Гранта», «Джульбарс», «Карл Бруннер», «Концерт Бетховена», «Том Сойер», «Федька», «Трое с одной улицы» — все эти фильмы снимались специально для детей.

И в следующем, 1937 году подобное соотношение сохраняется. В выпуске этого года такие известные детские картины, как «Белеет парус одинокий», «Гаврош», «Остров сокровищ», «Ущелье Аламасов».

Даже в тяжелое военное время кинематограф не переставал работать для детской аудитории. Для ребят были поставлены «Принц и нищий», «Пятнадцатилетний капитан», «Кащей Бессмертный», «Конек-Горбунок», «Волшебное зерно», «Как закалялась сталь», «Жила-была девочка».

А в 1971 году на экраны страны вышли 119 фильмов. Но из них детских картин было... 26.

Сопоставьте эти цифры с данными 1936 года — результаты не могут не вызывать тревогу. К тому же, детских картин о наших днях вышло всего шесть.

А ведь тогда, в тридцать шестом, «Детфильму» шел всего второй год. Нынешняя Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького — куда более крупное и технически оснащенное производство. Чтобы уяснить положение вещей, оста-

повимся на работе этой студии, которая специальным решением ЦК КПСС еще в 1963 году была ориентирована на выпуск преимущественно детских и юношеских фильмов.

В 1969 году студия закончила производство двенадцати картин. Из них только пять могут считаться детскими.

В 1970 году из пятнадцати картин—восемь с прямым адресом к детям, остальные семь обращены в основном к зрителям взрослым.

1971 год. Из девяти фильмов детских — пять. Кстати, подобное соотношение сохранилось и в объединении «Юность».

Таким образом, студия, о с н о в н а я з а д а ч а которой — выпуск фильмов для детей, лишь половину своей годовой продукции предназначает юному зрителю.

Но дело не только в количественных показателях. Цифры в нашем разговоре не могут быть единственным аргументом. Ведь есть в арсенале студии фильмы, которые впрямую не адресованы ребятам детского и юношеского возраста, а между тем положительное их воздействие на юную аудиторию несомненно. Значит нельзя обойтись без оценки идейно-художественного качества произведений, вышедших с маркой студии имени М. Горького.

Студия по праву гордится такими фильмами последних лет, как «Сердце матери» и «Верность матери» М. Донского, «У озера» С. Герасимова, «Доживем до понедельника» С. Ростоцкого, «Минута молчания» И. Шатрова, экранизация «Преступления и наказания», осуществленная Л. Кулиджановым.

В этих картинах, столь разных по авторскому почерку, по характеру творческих решений, тем не менее просматривается общая тенденция: стремление к серьезному разговору о проблемах насущно важных, желание вызвать зрителя на размышление, поставить его перед необходимостью искать ответы на возникающие вопросы. Авторы фильмов помнят о высокой партийной миссии кинематографа и стараются осуществить ее на практике.

К сожалению, того же не скажешь о большей части студийной продукции последних лет. В лучшем случае — это так называемые «средние фильмы»: и по уровню художественного замысла и по его разработке, фильмы, отмеченные печатью однообразия, унылой декларативности. Разве прозвучали во весь голос «Серебряные трубы» — картина, посвященная Аркадию Гайдару? Живой человеческий образ замечательного писателя на экране пожух, утратил обаяние, значительность, духовную силу. Характер оказался измельченным, малопривлекательным. И в фильме «Вчера, сегодня и всегда» человеческий и педагогический опыт героя так неинтересен и малопоучителен, что картина теряет свой воспитательный смысл, не достигает своего адреса.

И другой фильм, который виделся как романтический рассказ о подвиге первооткрывателя — знаменитого русского ученого и мореплавателя Беринга, не смог донести до зрителя величие этого подвига, силу человеческого духа. Художественно слабой оказалась картина «Нейтральные воды» В. Беренштейна — отсюда «полухолостой выстрел»: важная тема не зажгла юношескую аудиторию глубиной разработки. Название фильма М. Богина «О любви» обеспечило ему хорошую прокатную судьбу, но ведь того, что составляло ценность предыдущих работ режиссера, чем они благотворно воздействовали на зрителя — поэзии любви, красоты чувства, — в новой ленте даровитого режиссера не оказалось.

Студия не только выпускает м а л о детских картин, но часто делает также и такие фильмы, где действуют дети, а вопросы затрагиваются такие, которые вряд ли стоит выдвигать на обсуждение детской аудитории. И в то же время проходит мимо действительно важных проблем детской жизни, ограничивается узким тематическим кругом, «камерными» сюжетами, не позволяющими выйти на дорогу широких жизненных наблюдений. В результате на экране ребята почти не сталкиваются с яркими характерами, способными увлечь, повести за собой юного зрителя, вдохновить отвагой, мужеством, активной непримиримостью к тому, что противоречит нормам жизни нашего общества.

Все это заставляет предполагать, что работники студии недостаточно учитывают специфи-

ческие особенности фильмов для детей, возрастные деления картин. Крен в сторону «взрослого» фильма сказывается не только на содержании тематических планов студии, но и на характере художественных решений, выборе кинематографических средств. Порой в детский фильм проникают противопоказанные детскому восприятию художественные решения, стилистика ленты нарочито усложняется, загромождается побочными сюжетными линиями.

Известная формула, что для детей надо играть так же, как и для взрослых, только лучше, еще не стала постоянным практическим руководством в работе студии. Не всегда к детским фильмам предъявляются требования высокого профессионального мастерства, не всегда достаточно ответственно происходит выбор режиссера-постановщика. Недавний тому пример — полная несостоятельность режиссуры в фильме «Ура, у нас каникулы!», поставившая под угрозу выпуск этой ленты.

На студии имени М. Горького трудятся известные мастера нашего кино, такие, как М. Донской и С. Герасимов, Л. Кулиджанов и С. Ростоцкий, здесь работают И. Фрэз, А. Роу — ветераны детского кинематографа, энтузиасты своего дела. Пришла и способная молодежь. Есть все возможности, опираясь на добрые традиции коллектива, организовать работу так, чтобы студия стала подлинным творчески-производственным центром нашей кинематографии для детей.

●

В репертуар детского кино должны вносить свой вклад все киностудии страны, снимающие художественные фильмы. Но обязанные включать детские картины в свой годовой план, они далеко не всегда делают это. Если «Мосфильм», киностудии Украины, Белоруссии, «Казахфильм» думают о детском зрителе и стремятся выпускать детские картины, то в некоторых республиках (Армения, Молдавия, Эстония) или совсем не снимают детских фильмов, или довольствуются случайным выпуском детской ленты, чтобы потом не возвращаться к фильму для детей долгие годы.

Серьезный недостаток планирования — слабая ориентировка на возрастные группы. В педагогике принято подразделять детей на дошкольников, младших, средних и старших школьников. Исследование особенностей детского восприятия показало, что реакция ребят на фильмы еще более дифференцирована. Но, увы, если применить подразделения, принятые в педагогике, окажется, что планирование производства не находится в тесной связи с зрительскими интересами ребят разных возрастов.

На II Всесоюзном съезде кинематографистов СССР Л. Кулиджанов обращал на это внимание. «Необходимо, — говорил он, — более дифференцированно планировать эти фильмы, учитывая возрастные особенности... Работа над фильмами для детей разных возрастных категорий требует особого внимания Союза кинематографистов, всех кинематографических организаций».

Однако с тех пор положение мало изменилось.

Вряд ли можно считать нормальным, что дошкольники и младшие школьники (дети от 5 до 10 лет) получают в два месяца всего одну новую картину с определенной возрастной направленностью. Да и тех семи фильмов для старшеклассников, которые были адресованы им в 1971 году и первой половине 1972 года, тоже недостаточно, хотя ребятам этого возраста и доступен почти весь действующий фильмофонд.

Не менее важной является и тематическая «раскладка» фильмов для детей. Думаю, что здесь небезынтересно будет познакомиться с результатами опроса старшеклассников (8—10 классы) Московской области. Ребята должны были описать свое первое, самое яркое впечатление от фильма, вспомнив, в каком примерно возрасте они его смотрели. Первые двенадцать мест в этих ответах школьников получили следующие картины: «Чапаев» (1935), «Повесть о настоящем человеке» (1948), «Молодая гвардия» (1948), «Павел Корчагин» (1957), «Котовский» (1942), «Коммунист» (1958), «Рядовой Александр Матросов» (1948), «Зоя» (1944), «Орленок» (1957), «Судьба человека» (1959), «Баллада о солдате» (1959), «Живые

и мертвые» (1964).

О чем говорит этот список? Не о том ли, что дети равнодушны как раз к детским фильмам и тянутся к фильмам из репертуара для взрослых?

Нет, думается, такой вывод был бы поверхностен и плохо продуман.

Да, приведенный список красноречиво говорит о том, как велика тяга наших ребят к настоящему герою, к яркой человеческой личности, к людям героической судьбы, мужественного, цельного характера. И, заметьте, тот единственный, собственно детский фильм, который попал в число любимых ребятами картин,— это тоже фильм о герое, на этот раз о герое-подростке («Орленок»). Значит, единственно правильный вывод, который можно и нужно сделать из этого списка, это как раз тот вывод, который сделан в Постановлении ЦК КПСС: мало еще у нас выпускается увлекательных, ярких картин, рассчитанных на детей и юношество, способных увлечь своих зрителей красотой подвига, величием боевых революционных традиций советского народа.

Каковы же другие жанрово-тематические запросы юных зрителей, какие еще фильмы они хотят смотреть?

Опрос московских школьников-старшеклассников показал, что самый высокий процент голосов был отдан фильмам «о любви», «о проблемах современной жизни», «на тему революции и историческим», «о жизни ребят вне школы», «о школе». Юные зрители проявляют живой интерес к темам современности в разных ее аспектах, по сути, почти ко всем основным проблемам окружающей жизни, и картины, в которых раскрываются наши дни, вызывают их наиболее активную реакцию.

Весьма популярными оказались и фильмы приключенческие, о разведчиках. Но число голосов, поданных за приключенческие ленты, во-первых, стремительно падает от младшего к старшему возрасту, а во-вторых, приключенческие ленты чаще всего получают у ребят критическую оценку.

А теперь соотнесите с запросами детей ежегодную кинопродукцию, и вы убедитесь, как велик разрыв между тем, что хотят видеть на экране юные зрители и что предлагают им студии.

Возьмем для примера детские фильмы, законченные производством в 1970 году. Вот они: «Корона Российской империи», «Приключения желтого чемоданчика», «Переступи порог», «Серебряные трубы», «Два дня чудес», «Как стать мужчиной», «Хуторок в степи», «Тайна железной двери», «Свистать всех наверх», «Зеленые цепочки», «Удивительный заклад», «В тридевятом царстве», «Шаг с крыши», «Все будет красное». Сразу бросается в глаза «перебор»: из четырнадцати картин пять — приключенческие. И в то же время только о д и н ф и л ь м — «Переступи порог» — затрагивает волнующие, острые вопросы, связанные с жизнью молодых современников. Не случайно именно эта картина вызвала такой живой отклик молодежи, горячо обсуждалась в школьной среде. Из названных картин младшие с удовольствием смотрели «Приключения желтого чемоданчика», ребята среднего возраста — ленфильмовскую картину «Зеленые цепочки», остальные фильмы были либо равнодушно встречены детским зрителем, либо вызвали их разочарование.

Итак, выяснилось, что в первом звене нашей «триады» — кинопроизводстве — далеко не все благополучно. Как же обстоят дела в звене следующем — кинофикации и кинопрокате?

●

Известно, что ребята смотрят не только специально для них снятые фильмы, они «питаются» и кинопродукцией для взрослых. Среди «взрослых» фильмов у них немало любимых, популярных лент. Поэтому, говоря о проблемах проката, мы не станем, естественно, ограничиваться лишь детским репертуаром, будем обращаться ко всему фильмофонду.

Какова реальная картина проката? Приведем некоторые примеры.

В 1968 году и первом квартале 1969 года в детских кинотеатрах Москвы было показано 508 советских фильмов. Из них довоенного производства — 47, сороковых годов — 47, пятидесятых — 129, шестидесятых — 285.

(Интересно, что фильмы довоенные получили самую высокую загрузку залов — в среднем 61 процент.)

Из этих 508 картин только 44 адресовались дошкольникам, младшим школьникам — 125.

При этом самыми активными зрителями оказались именно малыши (59 процентов загрузки залов), которые хорошо посещают фильмы-сказки. И хотя число сказок, находящихся в прокате, было невелико — 36, что составляло 7 процентов от всех картин, собрали они 22 процента зрителей.

Большое количество зрителей привлекли фильмы историко-революционные, правда, многие из них — это скорее фильмы приключенческого характера.

Собрали много зрителей и научно-фантастические фильмы (56 процентов загрузки залов). Ребята очень интересуются фантастикой и стремятся на такие картины, однако вряд ли могут удовлетворить их ленты вроде «Туманностей Андромеды», «Его звали Роберт», «Таинственной стены». Здесь — «белые пятна» на карте кинематографии, ведь со времен «Аэлиты» (1924) не было снято даже двадцати научно-фантастических картин!

Как же соотносятся охарактеризованные выше интересы юных зрителей с повседневной практикой проката?

В первом квартале 1972 года в столичных кинотеатрах для детей и на детских сеансах госкиносети показывали несколько сот фильмов. Но среди них вы не найдете таких картин, как «Броненосец «Потемкин», «Депутат Балтики», «Котовский», «Два бойца», «Рядовой Александр Матросов», «Комсомольск», «Молодая гвардия», «Повесть о настоящем человеке», «Коммунист», «Девять дней одного года», «Живые и мертвые», «Баллада о солдате», «У озера», «Белорусский вокзал», «Сильные духом», «Белое солнце пустыни», «Берегись автомобиля», «Влюбленные».

Иначе говоря, многие фильмы, которые — это показали и опросы ребят — воспитывают высокие патриотические чувства, раскрывают лучшие качества советского человека, в течение трех месяцев нынешнего года н и р а з у не появились на столичном экране.

Оказывается, московская база кинопроката располагает ничтожно малым количеством копий: «Рядовой Александр Матросов» — четыре копии, «Баллада о солдате», «Девять дней одного года» — по три копии, «Два бойца», «Белое солнце пустыни», «Комсомольск» — по две, «Повесть о настоящем человеке» — одна.

Кстати, фильм об Александре Матросове вышел повторным выпуском. В последние годы вообще прилагались усилия к тому, чтобы дать вторую жизнь лучшим советским фильмам. Так в 1970—1971 годах родились заново 37 старых лент. Среди них много фильмов детского репертуара. Но странно, что на экранах они появлялись как-то тихо, незаметно, без должной рекламы. Видимо, на работников проката, как гипноз, действует опасение, что это все «старые» картины, которые не принесут больших процентов выполнения плана. Однако для миллионов ребят они новые, «премьерные». И не просто новые, а отобранные временем, оказывающие на молодое поколение особенно сильное воздействие.

Такая практика проката приводит к тому, что замечательные советские картины по-настоящему не доходят до незнакомого с ними юного зрителя. Вот, к примеру, как прокатывались «вновь рожденные» фильмы: «Александр Пархоменко» получил всего 6 экранодней, «Александр Невский» — 4, «Рваные башмаки» — 11, «Депутат Балтики», «Мы из Кронштадта», «Зори Парижа», «Рядовой Александр Матросов» — ни одного.

Все это крупные просчеты в работе московских прокатчиков, требующие обязательного исправления.

Анализ работы детской киносети показывает, что она держится на четырех «китах»: приключенческих картинах, сказках, мультипликациях, фильмах о животных. Так в первом квартале 1972 года фильмы о приключениях «неуловимых» захватили на детских сеансах в московских кинотеатрах более 330 экранодней. Только в кинотеатрах «Вымпел», «Пионер» и «Комета» картина «Корона Российской империи» показывалась на 188 сеансах и собрала около 20 тысяч

зрителей. К тому же эту самую «Корону» сопровождало множество других посредственных приключенческих лент. Они предлагаются ребятам с упорством, достойным лучшего применения. Эти картины не знают ни усталости, ни старости. «Акваланги на дне», «Таинственный монах», «Там, где цветут эдельвейсы», «Застава в горах» — нет им конца. Волна плохих приключенческих лент вытесняет лучшие современные фильмы, киноклассику, призеров международных кинофестивалей.

Второй «кит» — сказки. Дети любят сказки, но почему-то как раз киносказки, получившие признание критики, педагогов, показываются малышам реже других.

Всего же за три месяца 1972 года во всех кинотеатрах сказки демонстрировались около 700 экранодней.

«Зеленой улицей» на детских сеансах пользуются мультфильмы. В первом квартале этого года им было предоставлено около 600 экранодней.

И, наконец, фильмы о животных. Их сравнительно мало, но в репертуаре они занимают равное положение с тремя другими «китами». Например, только две картины—«Тропой бескорыстной любви» и «Черная гора»—получили около 350 экранодней, по 50—70 экранодней шли фильмы «Флиппер», «Бессловесные друзья», «Рожденная свободной».

Как же обстоит дело со всеми «остальными» фильмами? И вот тут открывается удивительная история. Выясняется, что все другие фильмы по предоставленному экранному времени могут сравниться разве что с о д н и м из четырех китов.

Чтобы не быть голословными, сообщим некоторые факты: фильм «Овод» получил 6 экранодней; картины «Мичман Панин», «Тимур и его команда», «Иван Макарович» — 5; «Адмирал Нахимов» — 4; «Салават Юлаев», «Малахов курган» — 3; «Щорс», «Суворов», «Анютина дорога» — 2; «Тринадцать», «Начальник Чукотки», «Ташкент — город хлебный» — 1; «Два бойца» — ни одного.

Время, отдаваемое приключенческому жанру, сказкам, мультфильмам, картинам о мире животных, намного перекрывает экранодни, которыми пользуются все другие фильмы для детей и юношества, в том числе и те, большое воспитательное значение которых несомненно. Всего 10 дней получил «Белеет парус одинокий», 7 — фильм «Орленок», по 3 дня — «Доживем до понедельника» и «Звонят, откройте дверь!».

Хочется спросить товарищей москвичей, ведающих организацией кинопроката: чем объяснить такую странную репертуарную политику? Не свидетельствуют ли эти данные об ослаблении в их работе той самой воспитательной линии, на необходимость выработки которой указывает всему детскому кинематографу Постановление ЦК КПСС?

Этим летом мне довелось побывать в Вологодской области. Познакомился я с практикой проката и в сельской местности. Конечно, своя специфика здесь есть, но принцип «четырех китов» в общем повторяется. Как и в Москве, широко показываются фильмы приключенческие, сказки, мультипликации, фильмы о животных.

Вот к каким выводам приводит анализ работы за 5 месяцев 1972 года в кинотеатрах «Родина», «Октябрь», «Салют», «Спутник», (все — Вологда), «Горн» (Череповец), домов культуры и клубов Мондомы Белозерского района, Чебсары Щекинского района и села Шуйского Междуреченской дирекции киносети.

Почти все фильмы, которые остались за бортом внимания московских прокатных организаций, не нашли экранов и в Вологодской области. Список этот длинный, поэтому назову лишь некоторые картины: «Александр Невский», «Валерий Чкалов», «Щорс», «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», «Комсомольск», «Два бойца», «Котовский», «Коммунист», «Девять дней одного года», «Баллада о солдате», «Твой современник», «У озера», «Влюбленные», «Живые и мертвые».

На детских сеансах не шли детские и юношеские картины: «Школа мужества», «Тимур и его команда», «Орленок», «Доживем до понедельника», «Звонят, откройте дверь!», «Анютина дорога», «Ташкент — город хлебный»,

«Иван Макарович», «Республика ШКИД». Другие же фильмы показывались весьма скромной аудитории: «Ко мне, Мухтар!» посмотрели 156 человек, «Они были первыми» — 103, «Ну и молодежь!» — 98, «Внимание, черепаха!» — 72, «Белеет парус одинокий» — 47, «Дом, в котором я живу» — 42, «Два капитана» — 37.

И в то же время 126 340 человек получили возможность посмотреть всю ту же «Корону Российской империи». «Джентльмены удачи» в Вологодской области показывать ребятам не рекомендовали, однако механики восьми киноустановок области все же успели «прокрутить» фильм на детских сеансах 9 830 юным зрителям.

В связи с этим хочу обратить внимание на следующее обстоятельство. Раньше было принято контролировать показ фильмов на детских сеансах; картины, имевшие гриф «кроме специальных детских сеансов», к демонстрации не допускались. Теперь этот порядок почему-то изменен (гриф не ставится) и в поле зрения юных зрителей часто оказываются произведения, совсем не подходящие для детской аудитории.

Словом, как я и сказал, ситуация та же, что и в Москве. В угоду «кассовым» фильмам страдают хорошие, нужные ребятам произведения, не получая широкую дорогу на экран. Разве это не бездумный подход к репертуару?

Конечно, перед работниками и городской и сельской киносети стоит задача выполнять финансовый план. И естественно, что кинофикаторы и прокатчики всерьез озабочены этим обстоятельством. Но получается, что в результате на каждую картину смотрят только с одной точки зрения — даст она план или не даст? Такая однобокая политика хорошие плоды принести не может.

Еще одно наблюдение. В сравнительно небольших населенных пунктах фильм на одном сеансе собирает практически все активное население. И механику сельской установки приходится каждый раз менять фильм. Получается, что дети и юноши смотрят все подряд. Какой «духовный багаж» они при этом приобретают, можно судить хотя бы по списку фильмов, которые шли на детских сеансах в Вологодской области в первой половине этого года: «Загадка «Мерседес», «Чемпион», «Сын прокурора», «Маленький летний роман», «Лев готовится к прыжку», «Симпатичный господин «Р», «Цветок и камень», «Большая стирка», «Замороженный», целая серия картин типа «Инспектора уголовного розыска» и т. п.

Разве это не вопиющий пример чисто коммерческого подхода к делу? Подобная прокатная «политика» может свести на нет усилия тех работников кино, которые всерьез озабочены ответственной воспитательной миссией советского кинематографа.

В управлениях кинофикации ведется немалая работа по составлению репертуара для детей. Так в той же Вологде изданы брошюры «Кино и школа», «Кино и зритель», «Кино находит новых друзей», «Окно в удивительный мир». Секретарь Вологодского обкома КПСС В. А. Грибанов на пленуме обкома подробно говорил о повышении роли кино в воспитании детей. А практика идет по своей наезженной колее, которая характерна для проката вообще.

Нужна решительная перестройка показа фильмов по детской киносети.

●

Какие же, на наш взгляд, необходимы для этого меры?

Во-первых, надо систематизировать весь действующий фильмофонд детского кино, создать своего рода картотеку, где фильмы будут распределены по возрастным группам, жанрово-тематическим признакам. И в прокате прежде всего руководствоваться задачами идейно-художественного воспитания, исходить из интересов самих ребят.

Во-вторых, следует разработать «ступенчатый» показ фильмов. Поясню, что имеется в виду. Каждый год появляются новые картины для детей и юношества. Они проходят по экранам и для работников проката отрабатывают свое, как бы выходят на пенсию. Между тем среди этих фильмов есть такие, что могут с успехом продолжать служить нашей детворе. Ведь если, скажем, в 1971 году младшие с удовольствием посмотрели

«Приключения желтого чемоданчика», а ребята среднего возраста — «Минуту молчания», то через четыре года, в 1975 году, для новых первоклашек и для тех, кто из третьего класса уже перескочил в седьмой, это будут новые картины. Подумайте, какую огромную аудиторию смогут обрести фильмы, прошедшие по экранам четыре-пять лет назад. Значит надо не списывать их в «архив», а отбирать все, что еще боеспособно, что не утратило своей идейной и художественной ценности, и щедро, решительно использовать такие картины в повседневном репертуаре.

Немаловажный вопрос — состояние детского фильмофонда на прокатных базах. Всесоюзная перепись копий фильмов, которые войдут в детский действующий фонд, поможет определить, где и сколько не хватает таких копий, какие нужны дополнительные тиражи.

●

Решения XXIV съезда КПСС, задачи, поставленные партией перед кинематографистами в Постановлении, непосредственно к ним обращенные, с особой ясностью раскрывают большую воспитательную роль искусства в жизни советского общества.

«С продвижением нашего общества по пути коммунистического строительства,— говорил в Отчетном докладе ЦК КПСС съезду товарищ Л. И. Брежнев,—возрастает роль литературы и искусства в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры».

Недавнее Постановление ЦК КПСС о кинематографии, исходящее из этого положения Отчетного доклада, специально подчеркивает значение такой области нашего кино, как кинематограф для детей и юношества.

Детский кинематограф сегодня один из важнейших плацдармов нашей борьбы за коммунистического человека, за человека высокого гражданского и патриотического сознания, крепких нравственных устоев. Этому важному делу отдает свои силы большой отряд художников кино, работников кинофикации и кинопроката. Надо думать, что они смогут преодолеть недостатки, мешающие плодотворному развитию искусства, адресованного детям.

Важная отрасль кинематографа

Дидактическое и эстетическое в учебном фильме

Игорь Васильков

В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию кинематографии», в этом замечательном теоретическом документе нашей партии, на долгие годы определяющем путь развития советского искусства, в ряду других важнейших задач, которые предстоит решить советским кинодеятелям, указаны и задачи, стоящие перед режиссерами и сценаристами, работающими в области учебного кино. Таким образом, работа над созданием учебных фильмов выдвигается в число первоочередных задач, ставится в связь со всей программой дальнейшего развития советского кинематографа, выдвинутой Центральным Комитетом партии.

Необходимо глубоко, пристально вдуматься в причины, обусловившие выдвижение вопросов учебного кино в ряд важнейших вопросов всей социалистической кинематографии.

В первую очередь в этой связи необходимо обратить внимание на ту особую роль, которую кинематограф оказывает на идейно-нравственное развитие молодых граждан — тех, кому через какой-нибудь десяток лет предстоит вступить в самостоятельную жизнь. Они, пришедшие на заводы и фабрики, на предприятия и в научно-исследовательские учреждения, должны будут приумножить наши достижения, успешно продолжить строительство коммунистического общества. Именно этим прежде всего обусловливается то специальное внимание, которое уделяется в Постановлении активному использованию учебных и научно-популярных фильмов в учебном процессе, в формировании материалистического мировоззрения, в пропаганде естественнонаучных и социально-экономических знаний. Госкино СССР совместно с

соответствующими общественными организациями, министерствами и ведомствами в этом замечательном документе рекомендуется, исходя из программ учебных заведений, «разработать перспективные тематические планы выпуска учебных фильмов и методику их применения».

Это значит, что учебное кино из подсобного и лишь желательного средства наглядного обучения, каким оно было раньше, должно стать неотъемлемой частью учебных программ. А это в свою очередь неизбежно порождает новые требования к содержанию и форме учебных фильмов, в зависимости от их места и роли в учебном процессе. В связи с этим возникает повышенное внимание к теории современного учебного кино.

Научно-техническая революция, современниками которой мы являемся, предъявляет повышенные требования ко всем, кто прямо или косвенно участвует в подготовке новых кадров, воспитании подрастающего поколения. Каждый, кто сегодня сталкивается с проблемами, порождаемыми научно-техническим прогрессом, неизбежно оказывается вовлеченным и в спор о месте учебного кино, о его функциях, его кинематографической форме и дидактической сущности.

Да и может ли быть иначе, если статистика бесстрастно свидетельствует о том, что число ученых удваивается каждые десять лет.

У нас более 940 тысяч научных работников. Каждый четвертый ученый мира живет и трудится в СССР. Этот красноречивый факт привел Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев на XXIV съезде КПСС.

Каждый четвертый ученый мира — советский! Не будем к тому же забывать, что еще каждый четвертый гражданин СССР учится, и из этого моря учащихся советская наука должна и будет в еще большем масштабе черпать свое пополнение.

Как подготовить гигантскую армию людей не только обладающих знаниями, любящих науку, но и политически зрелых, духовно богатых, как сделать это в кратчайший срок?

Учебный фильм — это синтез научного содержания и образной кинематографической формы. Именно синтез, а не механическое сложение двух разных начал. Но ведь синтез может и не получиться? Так иногда и случается, и мы хорошо знаем, как подобные неудачи дискредитируют учебное кино. Видимо, для того, чтобы синтез научного содержания и выразительных средств кино состоялся, нужна помощь педагогики. Ибо только осознание педагогической функции учебного кино поможет определить меру в соотношении дидактического и эстетического, объективного и субъективного в том или ином фильме.

Поэтому и теория учебного кино может быть создана лишь совместными усилиями педагогов и кинематографистов. На практике же мы встречаемся, по существу, с двумя теориями. Их пытаются создать раздельно педагоги и кинематографисты. При этом каждая сторона часто забывает, что само понятие синтеза двух начал предполагает рождение нового, третьего. И забывая об этом, педагоги и кинематографисты много и бесплодно спорят главным образом по проблемам терминологии.

«Учебный фильм может и должен быть настоящим искусством»,— утверждают кинематографисты*.

«Глубокое отличие учебного кино от киноискусства остается непреложным и достаточно очевидным фактом»,— отвечают педагоги**.

Мы намеренно приводим здесь крайние точки зрения, чтобы еще яснее подчеркнуть факт парадоксального совпадения этих, казалось бы, непримиримых позиций. Ведь на поверку оказывается, что вся суть спора сводится лишь к терминологической неустойчивости, зыбкости понятий, многозначности самого слова «искусство». Казалось бы, чего проще: согласиться с кинематографистами, что создание учебного фильма — это действительно подлинное искусство, требующее и мастерства и таланта. А потом признать правильным и точку зрения педагогов, рассматривающих проблему с гносеологических пози-

* Б. Яковлев. И уму и сердцу.— «Вечерняя Москва», 24 ноября 1967 года.

** Б. Х. Толль, сб. «Учебный фильм». М., «Искусство», 1961, стр. 50.

ций и, следовательно, понимающих искусство как область идеологической деятельности, предметом которой является общественный человек в его эстетическом отношении к действительности.

Пожалуй, не так уж трудно понять друг друга. А спор все продолжается... десятилетиями. И возникает предположение, что дело тут не только или не столько в терминологии, сколько в личных склонностях спорящих.

Ибо в первом случае мы чаще всего встречаем людей, искренне преданных киноискусству, но равнодушных к науке и педагогике и потому стремящихся достигнуть творческого успеха на пути подмены в учебном фильме предмета науки предметом искусства. А во втором случае мы имеем дело уже с людьми, целиком отдавшими себя науке и педагогике, но не умеющими иногда разглядеть могучие эстетические возможности кино и потому спокойно списывающими его в разряд «технических средств обучения».

Подобная терминология стала уже общепринятой. Однако, на мой взгляд, она не может не вызывать удивления, ибо сводит специфические выразительные средства кино и телевидения лишь к техническим средствам изображения. И происходит это, наверное, потому, что есть еще люди, искренне убежденные, что с времен Люмьера в специфике кино ничего, собственно, не изменилось.

Кинематографисты, естественно, спорят. Они готовы признать, что сумма наглядных образов на кинопленке может быть эффективно использована в педагогическом процессе. Пример тому — кинокольцовки и иллюстративные кинофрагменты, успешно выполняющие свою учебную роль наравне с другими наглядными пособиями: картами, муляжами, моделями машин и механизмов. Но ведь такие кинопособия вовсе не произведения кинематографии в современном понимании. Так говорят кинематографисты. И цитируют при этом Н. Зархи, В. Пудовкина, С. Эйзенштейна, которые доказали, что произведение кинематографии рождается только тогда, когда отснятый материал воплощается в кинематографическую форму, обладающую своей спецификой.

Как же особенности современной кинематографической формы могут быть наиболее эффективно использованы для нужд современной педагогики? Ответ можно получить, очевидно, лишь в результате совместных усилий педагогов и кинематографистов, а они, как уже было сказано, работают раздельно, так сказать, самостийно. В результате люди, непосредственно занятые созданием фильмов, часто оказываются в плену этой самой кинематографической формы. А это уже порождает авторский произвол, несовместимый с педагогическими задачами, стоящими перед учебным фильмом.

Мне же лично кажется, что многолетний спор между кинематографистами и педагогами выходит далеко за рамки схоластической дискуссии о том, искусство учебное кино или нет. Спор этот невозможно свести лишь к субъективным устремлениям отдельных ученых-педагогов и кинематографистов. Он должен иметь и несомненно имеет объективные причины, порожденные сложной спецификой учебного кино и исторически сложившимися тенденциями в его развитии.

Действительно, практика показывает, что учебное кино не поддается однозначному определению. Это не жанр, не отдельная ветвь, а самостоятельный вид кинематографии, богатый жанрами и разновидностями. Поэтому все попытки найти всеобъемлющее, афористичное определение специфики учебного кино и заканчиваются неудачей. Кроме того, предмет и общественную функцию любого произведения кинематографии следует ведь рассматривать в их единстве и взаимодействии. Следовательно, и специфика учебного фильма исторична и изменчива, она зависит от конкретных социальных условий, оказывающих влияние на тенденции развития этого вида кинематографии. А раз так, попробуем проследить хотя бы некоторые из объективных закономерностей подобного рода.

Научно-техническая революция не только обогатила наши представления о материи, о времени и пространстве. Как уже было отмечено выше, она требует иных (более

эффективных) форм передачи информации. Отсюда закономерное, само по себе, стремление поставить учебное кино на службу наглядной информации, ограничить функцию учебного фильма наглядным пособием, сделать его разновидностью важных, но подсобных технических средств обучения.

Здесь во избежание возможных недоразумений следует сразу же ограничить предмет, о котором пойдет речь дальше. Дело в том, что понятие «учебное кино» шире понятия собственно учебного фильма. Наглядные пособия на кинопленке — кольцовки и иллюстративные фрагменты — не обладают спецификой кинематографической формы, но остаются в границах учебного кино. Художественные, документальные и научно-популярные фильмы, демонстрируемые иногда в школах, тоже ведь при определенных условиях выполняют роль учебных пособий, но сохраняют при этом свою специфику и не становятся учебными фильмами. Если при поисках специфики учебного фильма мы будем руководствоваться местом и целью демонстрации, а функцию фильма начнем рассматривать в отрыве от его предмета, то можем прийти к абсурдному выводу, что «учебным фильмом может быть названо любое произведение кинематографа, демонстрируемое в школе с учебными целями».

Естественно, что подобная постановка вопроса само понятие учебного фильма делает беспредметным и бессмысленным. Поэтому важно подчеркнуть, что речь в данной статье идет не о фильмах, показываемых в школах, и даже не вообще об учебном кино, а именно о предметном учебном фильме, соответствующем программе обучения той или иной науке.

Большинство педагогов мира предпочитают фрагментарное построение предметных учебных фильмов. Это вызвано скорее всего тем, что целостный учебный фильм, как бы он хорошо ни был сделан, не может научить хотя бы потому, что динамика кинематографического зрелища вступает в противоречие с возможностями визуально-временного усвоения. Учащийся из серии быстро сменяющихся кадров может получить лишь общее представление о предмете или явлении и не успевает усвоить его. Зато это представление обладает огромной познавательной силой именно благодаря тому, что включает в процесс познания еще и зрительную память. Не будучи в силах «научить», учебный фильм совершенно незаменим как пособие, помогающее «закрепить» в памяти с помощью зрительных образов полученные сведения. Возникает, следовательно, определенное противоречивое единство недостатков и достоинств, заявляющее о себе преимущественно в тех случаях, когда целостный учебный фильм включается непосредственно в ткань урока.

Быть может, по этой причине педагоги и предпочитают демонстрировать учебные фильмы отдельными фрагментами, используя их на уроке для закрепления в памяти той или иной части учебного курса. С другой стороны, общеизвестно, что учебный фильм призван не экранизировать тот или иной учебник, а только те его разделы, которые нуждаются в этом, то есть необходим в тех случаях, когда экранизация не может быть заменена каким-либо другим наглядным пособием.

Такой отбор материала для экранизации в учебном фильме не всегда возможен. Учебный фильм ведь не просто учебное пособие на кинопленке, а еще и произведение кинематографии, которое неизбежно строится по свойственным ему законам композиции, сюжетосложения, монтажной выразительности. Пусть в данном случае речь идет о так называемом логическом сюжете — все равно он тоже требует стройной последовательности переходов от эпизода к эпизоду, от кадра к кадру.

Поэтому авторы целостных учебных фильмов вынуждены заимствовать логику изложения, принятую в том или ином учебнике. А это в свою очередь приводит к тому, что в фильм попадает материал, который хотя и содержится в учебниках, но вовсе не обязательно требует экранизации. Возникает и еще одно, теперь уже парадоксальное противоречие: чем стройнее, логичнее предметный учеб-

ный фильм, тем больше в нем «пустых» в педагогическом смысле кадров, только отнимающих время, у педагога и без того ограниченное. Это обстоятельство порождает еще один аргумент, заставляющий педагогов отдавать предпочтение фрагментарным фильмам.

Кинематографисты, наоборот, предпочитают делать именно целостные учебные фильмы и при этом стремятся придать им форму, обеспечивающую фильму самостоятельную жизнь, вне зависимости от требований учебной программы. Так появляются в учебных лентах экспозиции-вступления и концовки-обобщения, выходящие иногда не только за рамки учебной программы, но и темы фильма.

В школьной киноленте «Поваренная соль» разыгрывается экспозиция: пионеры на прогулке, они завтракают, им понадобилась соль, и авторы фильма используют это обстоятельство как повод для рассказа о соли. Дело тут не только в наивности мотивировки или нерациональном расходовании экранного времени. Поиски занимательности учебного фильма вне предмета самой науки, всякого рода событийные экспозиции отвлекают внимание учащихся, не подготавливают их к восприятию научного материала. Нарушая психологический настрой зрителей, они даже мешают этому восприятию.

. Фильм «Расчет строительных конструкций» для высшей школы начинается с уникальных документальных кинокадров: раскачивается и падает под напором урагана гигантский мост в Сан-Франциско; рушится здание и гибнут люди из-за перенапряжения перекрытий, вызванного ритмическими танцами в кафе на одном из верхних этажей, и т. д. Кружатся танцующие пары, кривляются полуголые герлс, сирены полицейских машин заглушаются завыванием джаза... Все кадры вступления сами по себе аттракционны, смонтированы в хорошем ритме и смотрятся с интересом.

Но вот кончается вступление, и нам сразу же предлагают сосредоточиться на схемах, чертежах и формулах расчета сопротивления материалов. Куда там, зритель все еще во власти прежних впечатлений, и неожиданность перехода его только травмирует, вызывает досаду. Пока зритель преодолевает эту досаду, на экране успевают промелькнуть схемы и формулы, без которых все дальнейшее уже непонятно. Так эклектика повествовательной и описательной формы мстит авторам не только в киноискусстве, но и в прикладных видах кинематографа. В результате фильм «Расчет строительных конструкций», созданный молодым и талантливым кинорежиссером А. Герасимовым с соблюдением, казалось бы, всех профессиональных требований кинематографической выразительности, не был признан удачным авторитетным жюри Всесоюзного кинофестиваля учебных фильмов.

Пожалуй, кинематографистам, создающим учебные фильмы, стоит почаще прислушиваться к мнению педагогов. «Дело в том,— пишет профессор С. Архангельский,— что те кинематографические средства, которые вносят известные образные изменения (перспективные усиления, ракурсные построения и т. д.), в учебной кинематографии снижают аналитическую ценность изображения. Чтобы правильно выбрать кадр и точку съемки в учебной кинематографии, нужно четко выделить определенные стороны изучаемого объекта и максимально соблюсти их пространственные отношения»*.

Это не значит, конечно, что учебный фильм совершенно лишен эстетических моментов оценки действительности. Он обязательно отразит все познавательно-объективные эстетические свойства предмета или явления. Больше того, в учебном фильме не только могут быть, но, как мы убедимся дальше, обязательно присутствуют элементы субъективной стороны такого познания.

Марксистско-ленинская гносеология понимает познавательную идею не как абсолютно тождественную с отражаемым предметом и не как абсолютно отличную от него, а как субъективный образ объективно существующих вещей. Субъективность образа, не превращаясь

* С. И. Архангельский. Элементы теории, техника и методика применения учебного кино в средней и высшей школе. Л., 1963, стр. 11—12.

в субъективизм, дает нам возможность оперировать отраженными в нашем сознании вещами таким способом, каким мы не можем оперировать самими объективно-реальными вещами. Человек не может остановить Землю, рассечь земной шар, обозреть рельеф тихоокеанской впадины. Субъективно же, то есть в сфере наших субъективных образов, это возможно, причем получаются так называемые образы-фантазии, но могут получиться также логично обоснованные понятия, гипотезы, теории.

Ярким примером таких образов-фантазий, иллюстрирующих логично обоснованные понятия, является мультипликация. Ведь только с ее помощью мы можем в учебном фильме рассечь земной шар или обозреть рельеф тихоокеанской впадины. При этом любой мультипликационный наглядный образ сохранит свою условность, подтверждая тем самым, что вне понятия условности в широком смысле вообще трудно говорить о любом виде кинематографических произведений.

Выбор момента съемки, ракурса, света есть уже начало анализа, результат субъективного восприятия, авторского отношения к объекту. Поэтому монтажно-временные сдвиги в композиции фильма, их зрительная конкретность и емкость, очевидно, доступны и учебному кинематографу, в рамках его специфики, конечно.

Движение аппарата помогает автору фильма овладеть пространственным построением кадра. Это эстетическое средство киноискусства также свойственно учебному кино.

Зритель одновременно, то есть монтажно, может увидеть предмет с разных сторон, рассмотреть его в непосредственной близости, сосредоточить свое внимание на какой-либо части его и охватить его целиком, общим планом. Но раз так, то, говоря словами В. Пудовкина, «почему не сделать того же со временем? Почему не выдвинуть на мгновение какую-либо деталь движения, замедлив ее на экране и сделав ее, таким образом, особенно выпуклой и невиданно ясной?».

Характерный для кинематографа переход от одного события к другому, его способность сочетать настоящее с возвратом к прошлому также могут иметь педагогический смысл.

То же самое можно было бы сказать о звуке и живописно-цветовой выразительности, имеющих в учебном фильме не только педагогическое, но и эстетическое значение.

Дело, однако, не в количестве примеров, свидетельствующих о широких возможностях использования в учебном кино выразительных средств киноискусства, а в их соподчиненности с дидактическими задачами. В учебном кино все реальные предметы и явления должны обладать непосредственной достоверностью. Любой отход от достоверности естественных форм, красок и свойств природы, соответствующих тем образам, которые человек наблюдает в окружающем мире, любая субъективная деформация натуры, ради оригинальности формы или усиления эстетического впечатления, неминуемо вступают в противоречие с задачами обучения.

Поэтому и попытки некоторых авторов толковать наглядную образность учебного фильма как «художественно-образное изложение материала» не могут не вызвать возражений, так как при этом игнорируется главное — специфика художественного образа, который ведь несет в себе художественное содержание, а вовсе не является понятием, лишь облаченным в художественную форму.

Совершенно очевидно, что когда мы имеем в виду собственно учебное кино, речь должна идти не о «художественно-образном изложении материала», а лишь об использовании изобразительных средств киноискусства в дидактических целях.

Некритическое отношение к терминологии вообще нередко встречается в статьях об учебном кино. Так, например, априори утверждается, что «учебный фильм должен быть эмоциональным». Подобное требование никак не применимо ко всем без исключения учебным фильмам. Кроме того, остается неясным, о какой стороне эмоционального восприятия идет речь. В результате и появляются чудовищные произведения-монстры, к которым искусственно «пристегиваются» несвойственные им выразительные компоненты с единст-

венной целью добиться «эмоциональности восприятия». Полнометражный учебно-инструктивный фильм «Приготовление навозно-торфяных компостов» был, например, весь озвучен музыкой из произведений П. Чайковского. Зрителю в этом случае предоставлялось выбирать: смотреть фильм с заткнутыми ушами или слушать его с закрытыми глазами.

Учебные фильмы, конечно, бывают разные, по разным предметам, в том числе и таким, когда эмоциональность восприятия вытекает из самого содержания фильма. Если же говорить об эмоциональности учебных фильмов в широком смысле, то тут, очевидно, на первом плане должна быть радость познания. На это совершенно правильно указывает Б. Альтшулер: «Удовольствие в обучении доставляет переход от состояния незнания к знанию. Чувство удовольствия здесь объясняется тем, что указанный переход свидетельствует о духовном росте человека, его внутреннем обогащении... Поэтому оценки занимательности фильма находятся в прямой зависимости от существенности сообщаемых сведений»*.

А раз так, то и эстетические критерии в оценке учебных фильмов мы должны подчинить главному требованию — как эти фильмы служат выполнению педагогических задач.

В связи с этим представляет интерес любопытная деталь, рассказанная Ю. Гагариным. Еще в одном из своих учебных полетов на истребителе он залюбовался тем, как солнце окрашивает небо и землю в золотистый цвет зари:

— Красота-то какая! — невольно вырвалось у него.

— Не отвлекайтесь от приборов,— тут же послышался отрезвляющий голос командира с земли.

Примерно то же самое мы могли бы сказать и в адрес некоторых творческих работников учебного кино.

— Не отвлекайтесь от предмета науки!

И все же... Сказанное выше как будто бы бесспорно, когда речь идет о научной информации. Но следует ли отсюда, что только этим и ограничивается задача современного учебного кино?

Революция в науке и технике не только обрушила на нас бесконечный поток информации — она вторглась в психологию современного поколения. От человека требуется теперь не только знание законов развития природы и общества, но и умение осмысливать всю сложность взаимодействия этих законов.

На глазах одного поколения изменяется прежняя картина мира. Новые представления о строении материи уже не укладываются не только в рамки электромагнитной, но и «новой» квантово-механической теории. Я не говорю о том влиянии, которое оказывает на наше представление о действительности проникновение к границам жизни или в тайны наследственности...

Все это, конечно, лишний раз подтверждает слова В. И. Ленина о том, что мир есть закономерное движение материи, совершающееся в пространстве и времени. Однако философы-идеалисты пытаются истолковать новые открытия в науке в свою пользу, сделать из этих открытий нужные им гносеологические выводы. Борьба мнений в науке оборачивается в этом случае уже идеологической борьбой, отражающей борьбу идей, кипящую в разделенном на два непримиримых лагеря мире.

Может ли учебное кино стоять в стороне от все обостряющейся идеологической борьбы?

Конечно, наивно было бы навязывать фрагментам о двигателе внутреннего сгорания воспитательные мировоззренческие функции. В таких случаях идеологическая сторона находится полностью в руках педагога-воспитателя. Но ведь кроме информационных учебных фильмов могут существовать еще и у ч е б н о - в о с п и т а т е л ь н ы е.

Так вне общественно-нравственных, воспитательных элементов трудно представить себе учебные фильмы по литературе. Ведь фильм «Рождение стиха», последовательно воспроизводящий работу Пушкина над стихотворением «Анчар», не только сообщает аудитории необходимую информацию, но также прививает

---

* Б. А л ь т ш у л е р. Педагогическое значение увлекательности учебного фильма. В сб. «Учебный фильм». М., «Искусство», 1961, стр. 83.

эстетический вкус, уважение к творческой деятельности, сопряженной с огромным повседневным трудом, к личности самого поэта.

Воспитательные задачи не косвенные, а прямые могут иметь и фильмы, рассказывающие о естественных науках.

Необходимость в таких фильмах диктуется новыми требованиями к системе подготовки научных кадров. Когда академика М. Лаврентьева спросили, в чем состоит решение проблемы кадров, он ответил: «В пересмотре методов их подготовки. Главное сейчас — готовить специалистов, совмещающих в себе несколько профессий, способных быстро усваивать в процессе работы новые знания. Следует со школьной скамьи учить думать, а для этого резко сократить в учебных программах всех ступеней чисто информационный материал»*.

Разве не означает это, что кроме учебных пособий на кинопленке в прежнем понимании нам нужны еще и кинопроизведения, в которых будет иметь место органичное сочетание категорий познания тех или иных явлений с мировоззренческой их оценкой. С точки зрения эстетической теории, это опять-таки адекватно проблеме соотношения объективного и субъективного в учебном фильме. Ибо любая оценочная категория так или иначе связана с оценивающим субъектом и уж во всяком случае эмоционально окрашена.

В. И. Ленин писал, что «...без «человеческих эмоций» никогда не бывало, нет и быть не может человеческого и с к а н и я истины»**. Игнорирование особой формы отражения действительности пагубно и для педагогики. Ведь без человеческих эмоций не только не бывает поиска истины, но затрудняется ее восприятие и усвоение.

«Надо, чтобы дети,— писала Н. К. Крупская,— переживали все коллективно и благодаря этим коллективным переживаниям учились бы коллективно чувствовать» ***.

Эти слова представляются особенно значительными в наше время, когда создаются предпосылки всестороннего развития личности. И совершенно прав педагог Л. Левшин, когда он пишет, что «отрыв мысли от чувства приводит к исчезновению самостоятельной мысли». Поэтому он призывает для эффективности учебного процесса опираться на эмоции и считает главными средствами воздействия при обучении и воспитании «интерес и пытливость, радость познания, наслаждение творчеством»*. И хотя выше мы уже отмечали, что подобные цели могут ставиться и решаться во многих учебных фильмах, все же полный простор для пробуждения «радости познания и наслаждения творчеством» мы получим лишь в фильмах, не ограниченных жесткими рамками наглядного пособия, а выполняющих учебно-воспитательные функции.

Что касается личных пристрастий автора этой статьи, то он считает именно такие фильмы наиболее необходимыми школе. Будут ли они демонстрироваться на уроке или факультативно — это уж дело методистов, составляющих учебные программы, и не имеет в данном случае особенного значения. Важно другое — только выход учебного кино за рамки «технических средств обучения» и «наглядных пособий» на кинопленке, превращение его в идеологическое средство обучения и воспитания поможет школе взять от учебной кинематографии все, на что она способна и что пока в большинстве случаев еще остается неиспользованным.

Чтобы предупредить превратное толкование позиции автора, необходимо, видимо, подчеркнуть, что все это вовсе не означает попытки дискредитировать существующие разновидности кинопособий. Кинокольцовки, кинофрагменты, фрагментарные предметные фильмы и т. д. не утратили своего значения. Они и в дальнейшем будут выполнять важную учебно-педагогическую функцию. Речь идет о том, что в учебной кинематографии должна появиться еще одна разновидность произведений, имеющих право на самостоятельное место в классификации. Взять хотя бы вводные и заключительные учебные фильмы. Они призваны вначале заинтересовать предметом

---

* М. Л а в р е н т ь е в. Наука создает. — «Известия», 1966, № 15.

** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, стр. 237.

*** «Коммунист», 1965, № 11, стр. 117.

* «Коммунист», 1965, № 11, стр. 117.

науки, а потом сохранить увлеченность этим предметом, заразить учащихся благородной романтикой поиска. Такие фильмы обозначены и в существующей классификации. Но практически они не делаются. А ведь это как раз и должны быть произведения, которые в точном смысле этих слов можно было бы назвать учебно-воспитательными.

Нельзя не согласиться с писателем В. Тендряковым: «...там, где обучение ограничивается общим знакомством, показом «товара лицом», кинофильм справится лучше рядового учителя, и не только потому, что он сопровождает свой рассказ показом, воздействует не на одну слуховую память, но и на зрительную, а главное — потому, что в фильме материал будет преподносить не некий средний учитель, а лучший в стране мастер этого дела»*.

Нам, правда, могут сказать, что учебно-воспитательные фильмы по самой специфике своей откроют путь гиперболизации субъективного авторского момента. Что это неизбежно будет превращать их в разновидность общеэкранных кинопроизведений, находящихся за рамками конкретных педагогических задач, предусмотренных программой того или иного учебного заведения. Такая опасность действительно существует. Достаточно вспомнить хотя бы серию фильмов из кинокурса «Обществоведение». Стремление авторов обеспечить самостоятельную жизнь каждого фильма привело к многочисленным повторам, даже к многократному использованию одних и тех же фильмотечных кадров в картинах на разные темы. А серия фильмов по иностранным языкам? Субъективистски толкуемое право автора на использование в таких фильмах инсценировок привело в ряде случаев к псевдохудожественным сюжетным построениям, напоминающим скорее пародию на современный киномодернизм и, уж во всяком случае, отвлекающих внимание зрителей от предмета фильма.

Но ведь это частные примеры. Тем более что создание кинофильмов, в том числе и учебно-воспитательных, поддается организации. За бездарный фильм можно спросить с соответствующих организаций. Пусть подыскивают талантливых людей не только в области киноискусства, но и педагогики.

Это же требование распространяется, естественно, и на другие кинопособия, учебные фильмы любых разновидностей. Во всех случаях мы должны стремиться к тому, чтобы использовать широчайшие эстетические возможности кинематографа. Но мы должны постоянно предостерегать наших творческих работников, что преувеличенное внимание к форме может привести и иногда приводит к противопоставлению эстетической функции учебного кино его дидактическому назначению.

Практическое осуществление решений XXIV съезда КПСС в области экономики, науки и культуры требует дальнейшего улучшения всего дела обучения и воспитания подрастающего поколения в соответствии с новыми задачами коммунистического строительства, с требованиями научно-технического прогресса. Как отмечается в Постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О завершении перехода ко всеобщему среднему образованию молодежи и дальнейшем развитии общеобразовательной школы», для этого необходимо сделать многое, в том числе «последовательно обновлять и разнообразить методы преподавания, эффективнее применять технические средства обучения, кино, радио и телевидение»*. Долг кинематографистов сделать все возможное, чтобы учебный фильм стал незаменимым помощником и постоянным спутником педагога в учебно-воспитательном процессе.

Сейчас, когда Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» создает новые условия для развития учебного кино, ставит работу над учебным фильмом в число важнейших наших задач, создаются исключительно благоприятные предпосылки для того, чтобы советские учебные фильмы полностью соответствовали предъявляемым к ним требованиям.

* В. Тендряков. Изучение или знакомство. — «Литературная газета», 1965, № 118.

* «Правда», 25 июня 1972 года.

искусство КИНО искусство

Второе дыхание

Вл. Ишимов

Интервью наоборот

Столица Узбекистана жила в напряженном фестивальном ритме. Выкроив час между очередным официальным показом фильмов во Дворце искусств и поездкой в знаменитый колхоз «Политотдел», мы сидели в тени, во дворике гостиницы «Ташкент» — французская документалистка Иоланда дю Люар — автор знаменитого фильма «Анджела Дэвис. Портрет революционерки», переводчица татарка и я. Небольшой и очень типичный фестивальный интернационал. Поначалу все шло как полагается: я задавал вопросы, Иоланда отвечала. Добрались до впечатлений от фильма узбекского режиссера Равиля Батырова «Ждем тебя, парень!». И в какой-то момент я с удивлением обнаружил, что мы словно бы обменялись местами (социальными ролями, констатировал бы педант-социолог). В роли интервьюируемого оказался я.

Скажите, ситуация, которую мы видели в фильме, она действительно распространена здесь, в Средней Азии? Не просто возможна, но распространена? Или режиссер взял редкий случай — чего на свете не бывает! — и изобразил его как обыденность? Что я имею в виду? Отношения главных героев. Молодой человек, узбек, увлекся русской девушкой. Да вся атмосфера фильма — узбеки и русские вместе работают, вместе проводят досуг, они закадычные друзья, у них одни интересы, даже озорство — и то общее. Их вроде бы ничто не разделяет. Конфликт — и тот не имеет даже привкуса национального: он сугубо моральный, социальный. Но ведь у каждого героя за спиной — многовековая история его народа, собственные традиции, сложившийся психологический тип национального характера. Неужели все это их не разделяет? Так ли это в жизни?

Француженка допрашивала меня темпераментно, настойчиво, дотошно, «поворачивая» события ленты то так, то эдак, заходя с самых неожиданных сторон.

Я отвечал собеседнице: да, все, что она видела в картине «Ждем тебя, парень!», естественно, нормально, буднично. Особенно в городах и среди молодого поколения. Равиль Батыров сделал и показал зрителю срез его, зрителя, сегодняшней жизни. Узбекистан — республика десятков национальностей. И все они живут и работают вместе, в повседневном трудовом и житейском дружеском общении, помогая и дополняя друг друга, без национальных привилегий и национальных ущемлений, в гармоническом единении. Если б не скупой бюджет времени, мы могли бы отправиться на любой ташкентский завод, строительную площадку, в вуз, научно-исследовательский институт и Иоланда убедилась бы в этом собственными глазами. Я хорошо знаю бригаду строителей-монтажников — очень, между прочим, типичную для Ташкента, где на двенадцать рабочих — десять национальностей. Ну, а что касается проблемы любви, то мы могли бы посетить — и были бы дорогими гостями — не одну знакомую мне лично смешанную семью, узбекско-русскую или русско-узбекскую. И, уверяю вас, прочности их могла бы позавидовать иная «моно-национальная» семья... Конечно, и у нас

«Ленин и Туркестан»

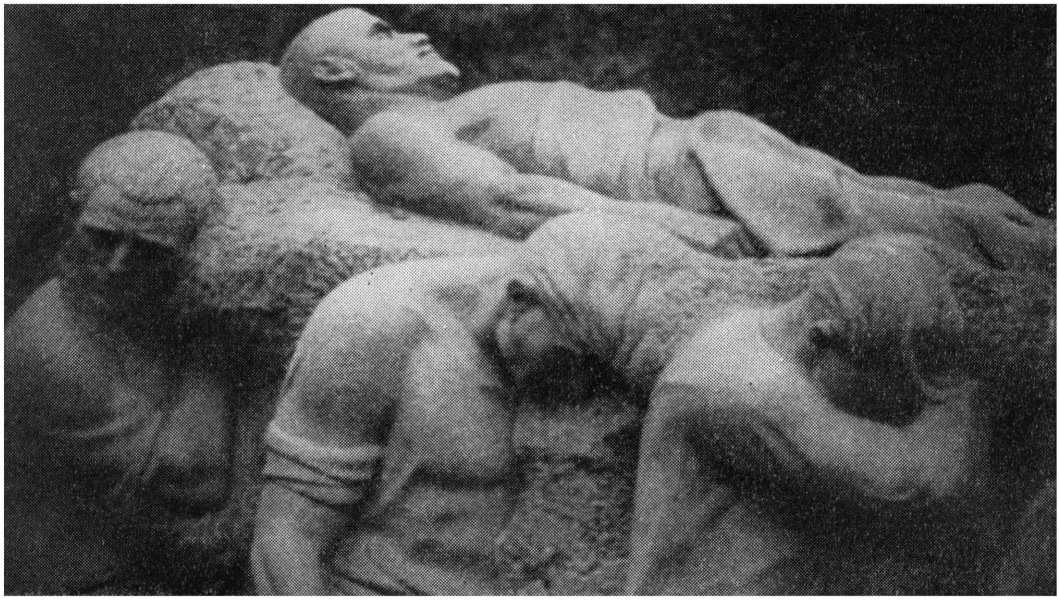
«Ленин и Туркестан»

еще встречаются люди, зараженные национальными предрассудками, подверженные шовинистическим или националистическим настроениям, но партия и все мы нетерпимы к подобным рецидивам. С ними борется наша система воспитания, пропаганды, собственно — весь наш советский стиль жизни. Вот так.

...Ну, а в общем-то, удивление и, я бы сказал, дружественное недоверие впервые попавшего в Союз человека Запада, даже такого незаурядного и расположенного к нашей стране, как Иоланда дю Люар, они вполне понятны.

На чем зиждутся те или иные представления такого человека? На социальном опыте его общества, с одной стороны, на той информации, которой питают его средства массовых коммуникаций, с другой. Последние годы Иоланда живет в Соединенных Штатах, и даже если бы у нас не было других источников, по ее собственному фильму об Анджеле мы могли бы понять, *какой* опыт «решения национального вопроса» она наблюдала: белый расизм, дискриминация черных американцев, преследование негритянских организаций, спровоцированные судебные процессы, террор, а в ответ — мощное движение протеста, борьба черных и белых за гражданские права, но и, увы, негритянский расизм, экстремизм «черных мусульман» и «власти черных»... Трагическая и, как многим кажется, безысходная картина. Что же касается сведений о нашей стране, то хорошо известно, какой поток дезинформации мощный пропагандистский аппарат США изо дня в день обрушивает на головы американцев.

Приезжает человек *оттуда* к нам, не успев еще оглядеться, заметив только, что Ташкент — огромный, красивый, строящийся город, попадает в толчее фестиваля в кинотеатр и смотрит фильм — добрый, умный фильм о самом обыкновенном нашем житье-бытье. Этот фильм для него — как шок. Человек растерян: что это — идиллическая переводная картинка? Или... правда?



«Ленин и Туркестан». Скульптура С. Д. Меркурова, установленная в Горках Ленинских

Правда. Маленькая частичка грандиозной картины наших завоеваний. Небывалого в истории сближения и взаимовоздействия наций и народов, гармонических отношений, которые вошли в нашу плоть и кровь.

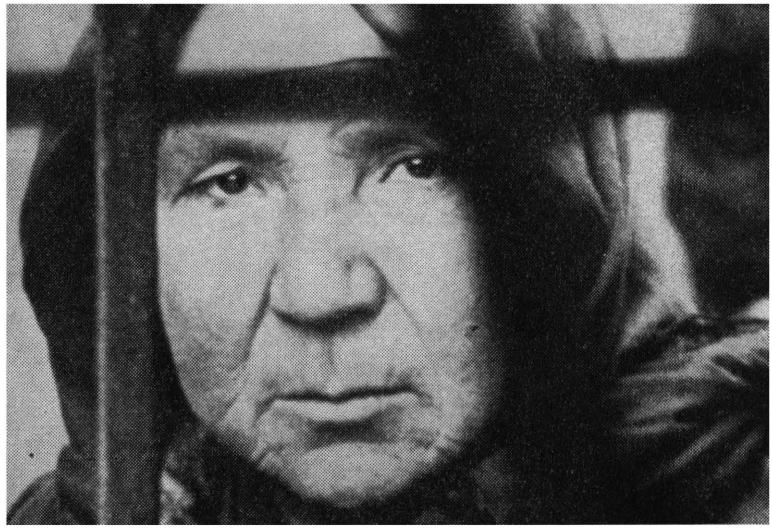
Владимир Ильич Ленин, Коммунистическая партия, народ наш дали миру блистательный пример решения национального вопроса в многонациональной стране — решения, которое возможно только в условиях социализма.

Но какой огромный, трудный, пионерский путь, путь борьбы и повседневной кропотливой работы надо было пройти нашей стране под руководством партии, чтобы великие идеи равенства и братства народов воплотились в жизнь, стали естественной, как дыхание, нормой бытия гигантской страны, каждого его коллектива, любого из нас с вами!

Становление и развитие новых отношений между всеми народами нашей страны было сложным и глубоким процессом, связанным с преодолением тяжелого наследия, оставленного царизмом Советскому государству, — экономической и культурной отсталости народов бывших окраин царской империи, национальной замкнутости, розни, недоверия, порожденных эксплуататорским строем. В этих условиях до добровольного союза наций, основанного на полнейшем доверии, на ясном сознании братского единства, указывал В. И. Ленин, надо было «...доработаться с величайшей терпеливостью и осторожностью, чтобы не испортить дело, чтобы не вызвать недоверия, чтобы дать изжить недоверие, оставленное веками гнета помещиков и капиталистов, частной собственности и вражды из-за ее разделов и переделов».

Во всеоружии конкретно-диалектического подхода к условиям того времени вождь революции настойчиво учил работников партии: «Для пролетария не только важно, но и существенно необходимо обеспечить его максимумом доверия в пролетарской классовой борьбе со стороны инородцев. Что нужно для этого? Для этого нужно не только формальное равенство. Для этого нужно возместить так или иначе своим обращением или своими уступками по отношению к инородцу то недоверие,

«Ленин и Туркестан»



ту подозрительность, те обиды, которые в историческом прошлом нанесены ему правительством «великодержавной» нации».

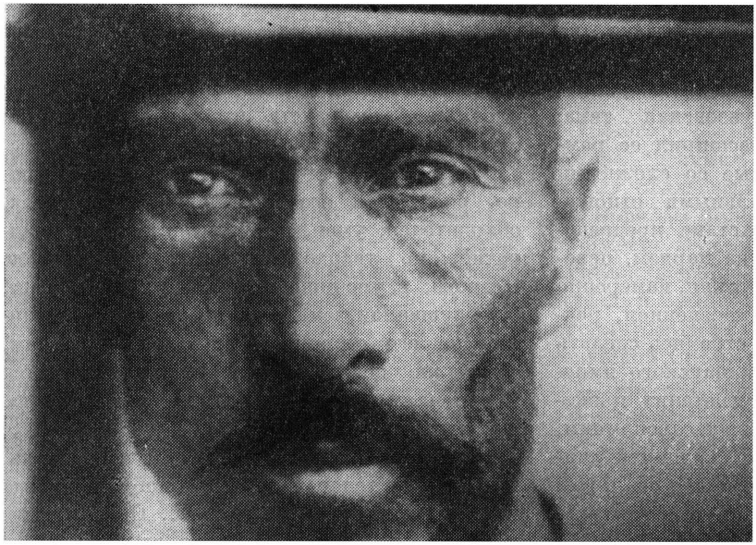
В нашей многонациональной стране национальный вопрос выступал как один из коренных вопросов строительства социалистического общества. От его правильного решения во многом зависела судьба нового строя. Этот вопрос не мог быть решен, не мог бы возникнуть и расцвести добровольный союз равноправных наций и народов, если бы не октябрьский взрыв. «Победа Великой Октябрьской социалистической революции явилась главным политическим условием осуществления коренных социально-экономических преобразований, претворения в жизнь ленинской программы по национальному вопросу, возникновения советских республик»,— говорится в Постановлении ЦК КПСС «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик».

Да, там истоки нашей общенародной судьбы. Там — начало начал нашей советской жизни. Тогда, в октябре девятьсот семнадцатого, в первые годы Советской власти, в горниле вооруженных и мирных битв закладывался фундамент счастья для всех национальностей Союза Советов.

Естественно, что эта эпоха — излюбленный тематический плацдарм всех отрядов советского кинематографа, среди них — художников кино Средней Азии. Снова и снова обращают они свой взгляд к октябрьскому штурму и битвам гражданской, к культурной революции и борьбе против векового духовного рабства, к боям с басмачеством, к борьбе с баями и к коллективизации села. К рождению дружбы, сплотившей ныне всех нас без различия наций и народностей, дружбы, которую мы зовем чувством семьи единой.

От поколения к поколению зрелее становилась мысль, острее взгляд, росли философская вооруженность и мастерство — глубже исследовались исторические события, во все большей диалектической сложности, многогранности, рельефности представали они на экране. Уходили некая прямолинейность, схематизм, плакатность, которыми «болел» кинематограф республик на ранних этапах своего развития.

В последние годы кинематограф союзных республик, решая современную и — что особенно важно в контексте нашей статьи — революционную тему, как бы обрел второе дыха-



«Ленин и Туркестан»

ние. Появился ряд фильмов, ставших примечательным явлением в многонациональном советском кинопроцессе. Концепция их — целиком на уровне современной исторической науки. Подлинным событиям прошлого найден здесь высокой точности художественный эквивалент.

Вглядимся в некоторые из этих лент.

Операция пересадки

...Популярная критическая метода: взять экранизацию и сравнить с литературным первоисточником. Конечно же, посетовать, что авторы фильма обеднили содержание романа (повести) имярек. Многозначительно порассуждать о специфике изящной словесности, с одной стороны, а кинематографа — с другой, о том, как это неимоверно сложно — найти адекватный киноряд. Прийти к оригинальному выводу: все-таки кино — это кино, а литература — это литература. Соблазнительно, хоть не всегда плодотворно. И аз решен есмь...

Фильм молодого киргизского режиссера Болота Шамшиева «Выстрел на перевале Караш» (сценарий казахского писателя Акима Тарази) рассказывал о событиях, происходивших в казахской степи в начале нынешнего века. Двойное национальное происхождение картины закономерно: в судьбах обоих народов много общего. Лента производила сильное впечатление: высокая историческая достоверность, крупные характеры, данные в движении, тонкий психологический рисунок, точно найденный ритм. Врезались в память финальные кадры — замершая с винтовкой на скале над перевалом Караш-Караш фигура Бахтыгула — Чокморова как неотвратимость, как само справедливое мщение, и монтажной контраверзой — внизу, на дороге, суета, беспорядочное, прямо-таки Броуново, мелькание всадников, они то заслоняют, то, боясь попасть под пулю, открывают Жарасбая: зрительный образ паники... Все быстрее сменяются кадры: Бахтыгул — всадники — Бахтыгул — всадники... Растет напряжение в зале. Предельно натянуты нервы... И — избавлением — выстрел. Жарасбай, надругавшийся над душой Бахтыгула, холодно и расчетливо предавший его доверие, мертв...

В титрах было обозначено: по мотивам одноименной повести Мухтара Ауэзова. Прочитал раннюю повесть казахского классика. Она покорила сочностью, густотой письма, глубоким знанием времени, выпуклыми ха-

рактерами. Но оказалось, что в картине Шамшиева содержание повести отнюдь не обеднено. Оно спрессовано, но без потерь исторической фактуры, напротив — с существенным приобретением. Ауэзовская тема: «бай — батрак». Режиссер расширил ее рамки, ввел коллизии, связанные со сложными и драматическими национальными отношениями в Киргизии и Казахстане предреволюционных десятилетий, когда царизм, переселяя в эти края русских крестьян, намеренно стравливал их с коренным населением, разжигал национальную рознь, стремясь сделать русских переселенцев опорой царского империализма и колониализма, угнетения и эксплуатации народов Туркестана (вспомним, что Ленин считал Туркестан колонией «чистейшего типа»). В картине повернулась к нам еще одной стороной и феодальная верхушка казахского и киргизского общества. Мы видим, как байская знать, «верховые среди пеших», жестоко эксплуатируя трудовой люд, бесправную букару, предают свой народ, вступая в сделку с самодержавным режимом, с чиновниками, с русскими капиталистами, помогают им для упрочения своих привилегий стравливать «черную кость» — казахских и киргизских дыйкан с русскими крестьянами.

Вот эпизоды картины, которых нет в книге.

К «болысу» — волостному управителю Жарасбаю приезжает «сам генерал с дорогим гостем из Петербурга», богатым промышленником Петровым. С ними — прислужник царских чиновников переводчик Кучуков. И одновременно мы видим печальную процессию — это «родичи» Жарасбая, неся тело убитого, пришли к баю за защитой, пришли «не как к волостному, а как к человеку справедливому». Три дня назад приезжал из города начальник и приказал им покинуть родные места. Люди бросились к биям — «народным» судьям. А те посоветовали подраться с мужиками и обещали помочь оружием. Но — обманули. Прискакали каратели и выгнали скотоводов из аула. Тех, кто сопротивлялся, арестовали. А один жигит погиб в стычке.

«Мой народ! — восклицает Жарасбай. — Я поговорю с генералом».

Ждет народ. Но совсем иными заботами занят болыс. Петров, оказывается, приехал по «делу выгодному, но щекотливому», он хочет приобрести у Жарасбая по сходной цене урочище Сарымсакты, чтобы построить там свинцовый рудник.

Образ Жарасбая авторы рисуют очень тонко, раскрывая его постепенно. Он красив, обходителен, умен, импозантен. Вот он деликатно, но твердо отклоняет предложение Петрова: в урочище похоронены его предки, это священная земля. Наше сочувствие целиком на его стороне. Сейчас он, ждем мы, столь же деликатно и твердо обратится к генералу, чтобы защитить «свой народ». Но ждем напрасно.

А народ продолжает ждать. Он хочет знать, что ответил генерал на их жалобу, и правда ли, что мырза продал землю... Однако иные уже начинают понимать, что за человек их болыс: «Очень ему надо тратить на нас время, когда он не успевает набивать карманы деньгами!», «Нашли, у кого искать справедливости!»

А насчет земли... Прощаясь с провожающим гостей Жарасбаем, Кучуков многозначительно напоминает ему о предстоящих выборах волостных управителей и о том, что у Жарасбая есть сильный противник — Сальмен. Генерал обещал поддержать Жарасбая, но...

Мырза понимает намек. Чтобы заручиться поддержкой всесильного генерала, сохранить свою должность и возможность грабить «родичей», Жарасбай в конце концов продает Петрову урочище Сарымсакты. Болыса ждет сюрприз: компаньоном Петрова оказывается Кучуков...

Да, именно так рождался в Казахстане и Киргизии новый тип «своего» эксплуататора — национальный капиталист-компрадор...

В этой связи я позволю себе сделать некоторое отступление. Современные буржуазные ученые стремятся исказить дооктябрьскую историю народов Средней Азии. Так, скажем, Баймирза Хаит пишет, что «Туркестанский народ до революции 1917 года не знал клас-

сового деления. Туркестанский народ, одна часть которого жила в лучших условиях, а другая в бедности, образовывал бесклассовое общество на основе ислама».

Архивные документы, исследования, в том числе и дореволюционные, свидетельства очевидцев вопреки хаитам рисуют картину острой классовой борьбы в киргизском и казахском обществе. «За последнее время,— писал в 1910 году русский исследователь Д. Федоров,— вся масса киргиз подразделилась на два класса: состоятельных баев, джакшиларов, и бедноту — джатаков — кара-букару... интересы этих двух экономических классов совершенно противоположны... Борьба между этими двумя классами идет непрерывно».

Месть бедняка Бахтыгула мырзе Жарасбаю — отнюдь не исключительный случай, не плод художественного стремления драматизировать историю, а одна из самых распространенных в те времена форм классовой борьбы. «Время от времени,— сообщали «Известия Русского географического общества»,— совершаются киргизами убийства наиболее хищных манапов, таких манапов, про которых говорят, что он «ест народ».

Вот несколько фактов.

В 1891 году крупный манап Балбак Баутурбеков, самочинно расправлявшийся с дыйканами, был убит группой бедняков.

11 апреля 1893 года рядовые дыйкане убили управителя Ичкилийской волости Маргеланского уезда за то, что он «обременял их лишними поборами и чинил им всякие притеснения».

В 1895 году одним из бедняков Кочкорки был убит манап Ыбыкей.

В 1901 году дыйканин Курман Сарыев убил управителя Джелял-Кудукской волости Андижанского уезда.

4 ноября 1906 года группа бедняков убила ненавистного бия аила № 5 Майли-Сайской волости... и т. д. и т. д.

А вот случай, который удивительно напоминает судьбу Бахтыгула. Отец бедняка Томо, будучи не в состоянии уплатить огромную подать, скрывался в горах. Однажды он попал в руки жигитов волостного управителя, и они избили его до смерти. Пятнадцатилетний Томо решил мстить за отца. От его руки погибли три ненавистных манапа...

Ничего себе, «бесклассовое общество на основе ислама»! Нет, история — упрямая штука, сфальсифицировать ее никому не удастся. И фильм Болота Шамшиева, как, впрочем, и повесть Мухтара Ауэзова,— внушительная художественная отповедь зарубежным буржуазным националистам, идеализирующим проклятое дооктябрьское прошлое народов советской Средней Азии.

И, наконец, самая примечательная «новелла» фильма.

В повести М. Ауэзова есть один-единственный абзац о старинном и закадычном друге Бахтыгула — русском мужике-переселенце, «старом горемыке», которого «жандармами не испугаешь». «Смелости мужик был неслыханной: пошел против большого городского начальства, и оно упекло его в тюрьму, хотя он и был свой же, русский. Год просидел мужик за решеткой, и, пока сидел, Бахтыгул, сколько мог, подкармливал его многодетную семью и хлебом и мясом». Именно к нему первому пришел Бахтыгул, бежав от жестокой расправы неправедного бийского суда, «и тот без лишних разговоров прежде всего выкопал из земли и отдал припрятанные впрок порох и свинец для ружья и пули к револьверу».

Шамшиев развернул этот абзац в последовательную линию, важнейшую для развития темы фильма. В картине убедительно и достоверно рассказывается, как и почему сдружился Бахтыгул с Федором. Бахтыгул случайно видит, как байские жигиты напали на Федора, чтобы согнать его с клочка земли. Движимый чувством справедливости, жалости к такому же, как он сам, бедняку русскому, Бахтыгул вступается за Федора. «Не нашли соколиной пищи,— презрительно говорит он,— что набросились на жалкий кусок земли. Как будто в степи места мало». «У тебя никогда и клочка-то земли своей не было... Голодранец! Это земля моя или самого Жарасбая»,— отвечают Бахтыгулу. Но тот тверд,

«Выстрел на перевале Караш». Бахтыгул—С. Чокморов

он прогоняет жигитов.

«Теперь ты мне друг»,— говорит Федор.

И еще раз Бахтыгул защищает русских крестьян — пытается помешать головорезам Жарасбая вытоптать поле пшеницы. А потом, когда мужики приходят к волостному с жалобой и тот приказывает наказать их «за клевету», Бахтыгул не позволяет жигитам бить Федора: «Это мой друг».

Вот этот-то случай и решает окончательно судьбу героя. «Сколько волка ни корми, он все в лес глядит»,— говорит мырзе его прихлебатель Кокыш. А тут как раз Жарасбая вызывают в город. Кучуков передает ему, что генерал гневается: пришла жалоба, будто жигиты мырзы занимаются конокрадством... К тому же сам Жарасбай приказал избить крестьян... «Я вас не пугаю, но вы должны знать, что это может для вас кончиться Сибирью». Кучуков советует мырзе выдать кого-нибудь из жигитов. Именно Бахтыгула. «Засудите его у себя и притащите на волосяном аркане в город. Тогда генерал убедится в вашей искренности и любви к российской короне». Бахтыгул избран жертвой не случайно, но потому, что человек, в котором просыпается сознание, который не хочет уже действовать вслепую по байской указке, опасен.

И вот Бахтыгул приговорен к тюрьме. Нет ничего страшнее для вольного степняка. Он бежит: «Отдам душу богу, но не баю». Приходит к Федору. Тот готов его приютить, спрятать. «Мне нельзя оставаться,— отказывается казах.— Тебе плохо будет, если разнюхают». Он просит у русского винтовку,

«Выстрел на перевале Караш». Бахтыгул — С. Чокморов, Федор — В. Уральский

«Выстрел на перевале Караш»

и оставляет у него сына. Целует мальчика, целует детей Федора и верхом уезжает в горы... Навстречу своей мести...

Так на протяжении ленты мы очень конкретно и зримо прослеживаем, как возникает и крепнет приязнь, дружба, взаимопомощь двух трудящихся людей — казаха и русского. Как еще робко, стихийно зарождается вопреки шовинистской колониалистской политике царизма, вопреки стараниям манапско-байской верхушки то, что мы привыкли называть классовой интернациональной солидарностью.

Процессы, происходившие в Средней Азии после присоединения к России, носили сложный, неоднозначный характер. С одной стороны — колониальная эксплуатация, захват исконных земель, проникновение капитализма, насильственная русификация, по выражению В. И. Ленина. Колониальную политику царизма ярко раскрывает, например, секретное циркулярное письмо туркестанского генерал-губернатора от 31 октября 1911 года, разосланное чиновникам во все области и уезды края: «В программу вообще нашей всей служебной работы следует положить тот простой взгляд, что мы живем не в Азии, где русский элемент еще слаб и лишь начинает водворяться, а в русской области, где временно еще доживают старые азиатские обычаи и нравы, судьба коих может быть только одна: или слиться с общеимперской гражданственностью, или исчезнуть. Туземцы нас должны интересовать только как материал, из коего в близком будущем должны выработаться обычные русские крестьяне... Поэтому их надо ввести в дух строжайшего уважения ко всему русскому. Те из них, кто вздумает этому не подчиниться, испытают, несомненно, печальную судьбу: они или останутся безземельными нищими и перемрут, или Россия с ними расстанется. Все это надо иметь на уме, но без лишних разговоров на эту тему».

Все это — с одной стороны. А с другой — ускорение экономического развития Средней Азии, знакомство с прогрессивной русской культурой, появление здесь русских рабочих, зарождение национального пролетариата, приход социалистических идей и революционных настроений, самые первые шаги к слиянию двух потоков революционного движения: пролетарского общероссийского и национально-освободительного.

Вот элементы-то этого противоречивого социально-политического процесса — одни с большей, другие с меньшей полнотой — и нашли отзвук в фильме Болота Шамшиева, органически соединенные подобно тому, как они были соединены самой историей.

Однако до поры до времени мне было не совсем ясно, почему авторы картины избрали в качестве ее литературного первоисточника раннюю повесть М. Ауэзова, коль скоро они задумали вместить в свое произведение куда больший тематический пласт.

И лишь недавно, прочитав впервые переведенную на русский язык и опубликованную в «Новом мире» другую раннюю повесть выдающегося писателя «Лихая година», я понял ход творческой мысли авторов ленты «Выстрел на перевале Караш».

Несомненно, А. Тарази и Б. Шамшиев были очень хорошо знакомы в оригинале с этой, по выражению Чингиза Айтматова, «горькой повестью» об антиколониальном народном восстании 1916 года. С полным правом они подошли к этим двум произведениям как к двум частям дилогии, посвященной социальным и политическим движениям, конфронтации сил в Казахстане и Киргизстане начала XX века, когда зреющие гроздья гнева взорвались героическим и трагическим взрывом. Именно в «Лихой године» почерпнули авторы картины «Выстрел на перевале Караш» элементы конфликтов, которые развились впоследствии в открытое столкновение масс кочевников с царской администрацией и собственной манапско-байской верхушкой. Этой своего рода «операции пересадки» сопутствовала полная художественная совместимость основного материала, взятого из первой повести Ауэзова, и элементов, заимствованных — по исторической теме, но не по сюжету! — из «Лихой годины». Фильм стал своеобразным художественным исследованием

предшествовавшего восстанию исторического «предполья». Не случайно консультантом фильма был П. Галузо, один из старейших ученых, которому наряду с Т. Рыскуловым, И. Меницким и другими принадлежит выдающийся вклад в изучение восстания 1916 года.

Еще несколько слов об образе главного героя фильма Бахтыгула. Теперь, когда я знаю, как рождалась картина, он выглядит, по-моему, несколько иным — более определенным, решительным, проницательным. Заглянув в будущее кинематографического Бахтыгула, мы вправе увидеть его в таком же, как он, атамане барымтачей Ибрае из «Лихой годины», благородном разбойнике, враге «жирных» и защитнике бедняков, своеобразном степном Робин Гуде, который стал в 1916 году командиром повстанческого авангарда. Мы вправе мысленно повести шамшиевского героя и дальше, увидеть его в кожаной куртке красного командира, на коне во главе отряда, сражающегося с дутовцами, анненковцами, басмачами. Подобный путь прошли прославленные народные герои Амангельды Иманов, Алибей Джангильдин.

И нет никаких сомнений: окажись Бахтыгул на месте Узака Саурукова, вожака повстанцев из «Лихой годины» (лицо, между прочим, историческое), и доведись ему умирать от карательской пули, он так же завещал бы молодому соратнику: «Против царя ищи друзей русских. Запомни — русских».

С полным основанием можем мы адресовать фильму Болота Шамшиева слова Чингиза Айтматова, сказанные о «Лихой године»: это «еще одно подтверждение того, что царская Россия была тюрьмой народов, еще одно подтверждение того, что социальная революция была неизбежна во всех пределах Российской империи, еще одно подтверждение в пользу нашей действительности — того, что социалистический интернационализм был единственно верным путем развития взаимоотношений между народами».

Ленин и Туркестан

Не так давно «Известия» опубликовали под рубрикой «Истоки великого союза» большое фото: трое пожилых людей углубились в какой-то документ. По краям — штатские, в середине — военный с крупными чертами лица и наголо бритым черепом. Делегат I Всесоюзного съезда Советов, принявшего Декларацию об образовании СССР, ныне генерал-лейтенант запаса Якуб Джангирович Чанышев. Человек-легенда.

Снимок этот по довольно прямой ассоциации вызвал у меня мысль о фильме узбекского режиссера Али Хамраева «Чрезвычайный комиссар».

Чанышев, тогда — военком Приволжской Татарской стрелковой бригады, участвует в одном из эпизодов фильма, почти все герои которого, как известно, тоже исторические лица. Позволю себе привести монтажную запись этого эпизода — совещания в штабе Ферганской группы войск:

«К о м а н д и р. Нам важно, чтобы Чанышев мог атаковать в решающий момент, в любом направлении и без промедления.

Г о л о с. Пулеметов у него маловато.

Ч л е н ш т а б а в о ч к а х. М-да... раньше двадцатого мы дополнительно все равно ему дать ничего не можем.

К о м а н д и р. Ну, что ж, думаю, Чанышев справится.

П е р в ы й ч л е н ш т а б а. Я тоже так думаю.

Ч а н ы ш е в. Другого выхода у него нет».

Я уже имел случай писать в «Искусстве кино» об этой примечательной ленте и теперь хочу привлечь внимание читателя к одному весьма существенному ее аспекту.

Главный герой картины узбекский большевик-ленинец Низаметдин Ходжаев приезжает в район, где действуют басмаческие отряды Мадамин-бека, чтобы вступить с «главнокомандующим армией ислама» в переговоры и попытаться склонить его к сдаче. А перед этой смертельно опасной встречей Ходжаев выступает на митинге перед дехканами кишлака.

— Русские рабочие и крестьяне сюда приехали вам помогать,— со всей страстью убежденности говорит он.— Да разве только русские? Здесь и венгры, чехи, украинцы, бело-

русы. Ваши товарищи пришли на помощь. Почему? Потому что простой человек не может жить спокойно, пока его брат в беде. Этим и сильны мы, бедняки. Да здравствует Интернационал!

Низаметдин Ходжаев отправился в кишлак прямо с совещания в штабе Ферганской группы, где шла речь о Чанышеве, отправился, попросив отложить решительное наступление на Мадамин-бека на несколько дней, чтобы сделать еще одну попытку прекратить кровопролитие. И речь Ходжаева на митинге поэтому звучит прямо-таки символично.

Ибо Якуб Чанышев — одно из олицетворений интернационалистской помощи народам Средней Азии в борьбе за новую жизнь, братского сплочения народов в этой борьбе, когда закладывались основы для создания великого союза советских наций. Удивительна и благородна его жизнь. Старый большевик, активный участник Октябрьского переворота в родной Татарии и гражданской войны в Туркестане, член ВЦИК, делегат X партсъезда, он прибыл на исторический Всесоюзный съезд Советов посланцем советского Туркестана. Перелистайте его воспоминания — какие события, какие подвиги, какие мощные героические характеры! Какое блистательное интернациональное братство борцов за народное дело запечатлел генерал в своих скромных мемуарах — братство коммунистов, пришедших по зову Ленина и партии с разных концов советской земли на помощь народам Туркестана!.. Легендарные комбриги — русский К. П. Ушаков и армянин Я. А. Мелькумов — «Якуб-тюре», один из самых популярных в Средней Азии командиров Красной Армии... Преданнейший большевик, председатель Андижанского ревкома Р. Рахимбабаев... Член Туркомиссии ВЦИК и СНК, старейший большевик Шалва Элиава... Мужественные разведчики Михаил Богомолов, Юлдаш Ахунбабаев, будущий первый президент Узбекистана, и Хамракул Турсункулов, впоследствии виднейший деятель колхозного движения,— они работали в тылу, в логове крупных басмаческих отрядов, ежеминутно рискуя жизнью...

Вот Чанышев вспоминает, как татары-красноармейцы дрались против басмачей рядом с прославленным героем гражданской войны командиром 1-й Ферганской кавбригады чехом Эрнестом Кужело — тем самым, который, кстати, принимал капитуляцию Мадамин-бека... Интересна справка о национальном составе кужеловских частей: поначалу в отряд имени III Интернационала входили рота пехоты и кавэскадрон, где имелись взводы русский, узбекский и два интернациональных из мадьяр, чехов и австрийцев. Знаменосцем отряда был молодой узбек Рахматулла Абдуллаев. Эскадронным трубачом был лихой рубака мадьяр Андрей Бартфай, который в конце 1920-го погиб в бою с махновцами. В 1919 году Кужело сформировал отдельную Ферганскую кавбригаду. Первым полком, который состоял из русских и узбеков, командовал Марк Полыковский. О другом полке достаточно четко говорило его наименование: 2-й Интернациональный полк имени Карла Либкнехта. Два эскадрона его были чешскими, два венгерскими. Командиром полка был назначен бывший австрийский офицер мадьяр Миклош Врабец — в марте 1920 года он получил из рук Михаила Васильевича Фрунзе орден Боевого Красного Знамени, а в сентябре пал смертью храбрых при штурме летней резиденции Бухарского эмира в Кермине (ныне город Навои). Одним из эскадронов либкнехтовцев командовал украинец Н. Ярошенко, впоследствии дважды краснознаменец, видный чекист...

А вот каким встает из записок Чанышева один из ближайших соратников Ленина, наделенный в Туркестане высочайшими партийными полномочиями: «С Фрунзе я объездил верхом многие районы Ферганской области. Надо ли говорить, как я его уважал и старался, чтобы он был доволен моей работой... С большим вниманием слушало население взволнованные речи М. В. Фрунзе... М. В. Фрунзе говорил о национальной политике нашей партии, о директивах В. И. Ленина и ЦК партии, призывал к борьбе с басмачеством и поддержке Красной Армии, которая несет свободу, мир и культуру наро-

дам Востока. Народ верил, чувствовал, что «Прунзе-ака» говорит истину... Бывало, слушая и беседуя с М. В. Фрунзе, мы поражались, как много читал и глубоко знал он историю народов Туркестана. Он буквально соревновался в знании истории племен, языков, обычаев местного населения с Н. Тюрякуловым — секретарем ЦК Компартии Туркестана, который был человеком большого ума и высокообразованным марксистом, отлично знавшим историю казахов, киргизов и узбеков. В этих «диспутах» М. В. Фрунзе всегда выходил победителем. Он прекрасно знал искусство народов Востока, архитектуру и с большим интересом рассказывал нам, молодым туркестанцам, о многом важном и полезном»...

Тысячи и тысячи верных сынов партии, людей разных народов, не щадили сил и жизней, чтобы выполнить сложные и разносторонние задачи, поставленные в то время Лениным и партией перед партийными, советскими организациями и армией в Туркестане. Эти задачи звучали, как пишет Я. Д. Чанышев, так:

— установление правильных взаимоотношений с народами Туркестана;

— доказать делом честность нашего желания искоренить все следы великодержавного шовинизма и местного национализма и мобилизовать коренное население для борьбы с басмачеством;

— вовлечь в советское строительство широкие слои трудящихся из местного населения, в частности женщин, устранить национальный антагонизм, культивируемый и разжигаемый басмачами, английскими и турецкими агентами, чиновниками-колонизаторами;

— привлечь молодежь в национальные части и милицию;

— способствовать развитию хлопководства, восстановлению и развитию ирригации;

— разгромить басмаческие шайки;

— очистить советские органы от всех колонизаторских, кулацких и бандитских элементов.

По этим формулировкам, словно по четкой канве, мы можем мысленно восстановить, как трудно и как романтически прекрасно начиналась советская жизнь среднеазиатских народов... И вот еще какая мысль приходит в связи с картиной «Чрезвычайный комиссар».

Помните, какое кредо заявляет Мадамин-бек в беседе с Низаметдином Ходжаевым? «Все мусульмане хотят жить по своим законам и обычаям. Без чужого сапога над головой. Нам не подходит ваше коллективное, большевистское счастье». Мадамин еще уверен, что воюет за счастье своего народа, он трагически далек от понимания того, какое это зло — национализм, религиозный фанатизм, панисламизм. Кое-что он успеет понять, приблизится к правде Ходжаева и потому сдастся Красной Армии, даже выступит во главе своих переформированных частей против басмачества. Большее ему не суждено — он погибнет от пули Курширмата.

А вот другой «воин ислама», фанатик и реакционер Ибрагим-бек, до последнего дня жизни будет под знаменем газавата, национализма и панисламизма нести горе и кровь народам — и не только советской Средней Азии. Через год после того, как заканчивается действие картины «Чрезвычайный комиссар», весной 1921 года, банды Ибрагим-бека будут разгромлены близ Душанбе красными войсками, в том числе конниками 1-й Туркавбригады под командованием Я. Мелькумова, того самого, о котором с восхищением вспоминает Чанышев. Ибрагим скроется за кордоном, в Афганистане. Тут он, убежденный монархист и самозваный кандидат в правители несуществующего Бухарского эмирата, активно участвует в 1929 году в свержении законного короля Амануллы и возведении на афганский престол авантюриста Бачо-и-Сакао. Этого требовали старые хозяева Ибрагима — англичане, этого требовали и интересы самого бека: Аманулла проводил независимую политику, выступал против английских колониальных поползновений и стремился к дружеским отношениям с нашей страной.

Вот они, уроки истории: панисламизм, религиозный фанатизм, реакционный национализм могут угрожать национальному суверенитету, безопасности, существующему ре-

жиму в самих мусульманских государствах.

Напомню: через полгода народ сверг и растерзал на площади в Кабуле покровителя Ибрагим-бека — Бачо-и-Сакао, который вместе с англичанами помогал матерому басмачу готовить вторжение на советскую территорию. Афганский король объявил Ибрагима вне закона, армия начала наступление на его ставку и прижала Ибрагим-бека к границе по Аму-Дарье. В 1931 году «воитель за веру» прорвался на советскую территорию, неся с собой кровь, насилия, смерть, пожары. Однако вскоре его отряды были разгромлены, а сам он схвачен обыкновенными колхозниками, помощниками чекистов. Не ушел палач от справедливой кары...

Вот на какие размышления наводят некоторые аспекты картины А. Хамраева «Чрезвычайный комиссар». Кстати, поначалу она называлась «Интернационалисты» — это название, мне кажется, было точнее...

На Всесоюзном кинофестивале в Тбилиси первой премией был отмечен фильм «Ленин и Туркестан» — документально-художественный рассказ об идеях Ленина по национальному вопросу, о пристальном внимании вождя к судьбам народов Туркестана, о последовательном осуществлении партией ленинской национальной политики в союзных республиках Средней Азии. Али Хамраев говорил мне, что не мог не сделать эту ленту: так глубоко захватили его исторические материалы, связанные с Лениным и Средней Азией, которые он изучал, работая над «Чрезвычайным комиссаром». В картине «Ленин и Туркестан» содержатся зерна многих интереснейших тем, которые ждут своей художественной разработки. К иным из них обратился и сам Хамраев.

«Худжум»

Так родилась картина «Без страха». Она посвящена одному из важнейших этапов истории Узбекистана и всего Советского Востока — борьбе против затворничества женщины, за ее действительное освобождение от вековых пут, движению, которое получило имя «Худжум» («Наступление»). «Худжум» — прямое продолжение революции, в чем-то, быть может, еще более трудное и сложное, ибо речь-то шла о вековых обычаях и предрассудках, глубоко укоренившихся в созна-

«Чрезвычайный комиссар». Слева: Ходжаев—С. Чокморов

нии людей. И потому можно считать в широком смысле, что фильм «Без страха» продолжает и развивает «Чрезвычайного комиссара».

Творческий принцип А. Хамраева — показывать подлинную жизнь во всех ее сложностях, противоречиях, во всей ее полноте. Его герои — люди во плоти и крови, к какому бы лагерю они ни принадлежали, у каждого своя субъективная правда, и каждый убежден, что именно она, эта его правда, и есть подлинная всеобщая и с т и н а. Ход событий, а не указующий перст режиссера, подводит нас к пониманию, кто прав объективно. История выносит приговор — окончательный, который обжалованию не подлежит.

Этот принцип дает сильный эмоциональный и идейный эффект — зритель становится соучастником, сотрудником режиссера в художественном исследовании событий фильма и приходит к выводам с а м, вместе с его создателями, а не получает эти выводы как данность, в разжеванном и готовом к употреблению виде.

Своей творческой позиции Хамраев остается верен и в картине «Без страха». Но если «Чрезвычайный комиссар» был лентой, так сказать, традиционной, драматургически «выстроенной», новый фильм узбекского художника скорее режиссерский. Я назвал бы его фильмом-диспутом. Конечно, сюжетная канва, развитие действия существенны и весомы, но главное для автора — сплетение социально-психологических сил, обнажающихся в «диспутах» героев, сил, которые, сталкиваясь, складываются в причинную цепь, соединяются в главную равнодействующую.

С первых же кадров режиссер бережно следует исторической правде. Начинается фильм кратким эпизодом, имеющим огромное значение для понимания сути движения «Худжум»: председатель кишлачного совета Кадыр делит среди дехкан землю. Так и было — «Худжуму» предшествовала в Узбекистане земельно-водная реформа — великая аграрная революция: от века безземельные и малоземельные крестьяне получали з е м л ю! Реформа впервые в истории Средней Азии предоставила женщине равные с мужчиной права в землевладении. Тем самым была заложена социально-экономическая основа раскрепощения узбечки.

И тотчас происходит основополагающий

«Чрезвычайный комиссар». Ходжаев — С. Чокморов, Кобозев — А. Джигарханян

«диспут»: Кадыр — Кумри, юная девушка, которая решила снять паранджу.

— Я комсомолка, мой отец был первым председателем, потому я должна первая сбросить эту проклятую паранджу! Я! Я! Как в Ташкенте! Да здравствует освобожденная женщина Востока!

— Не боишься?

— Нет! Не боюсь! С тех пор, как убили моих родителей, я ничего и никого не боюсь. Да и плакать обо мне некому.

— Ты это брось. Советская власть тебе мать и отец. В обиду не даст.

«Диспут» продолжится в сельсовете, перед самым митингом, на котором храбрая маленькая Кумри сбросит паранджу. «Разве дело только в черной сетке?» — испытующе спросит ее Кадыр. «Да, в ней! — воскликнет Кумри Камбарова.— Только в ней. Люди прячут лицо со страху или от стыда. А нам чего бояться? Ведь нам теперь дали свободу, мы равны. Правда?» «Верно. Правильно думаешь,— ответит двадцатилетний председатель.— Вот только жаль, что таких, как ты, смелых, пока еще мало».

Да, еще мало было таких мужественных, как Кумри. И не только потому, что реакционеры и религиозные фанатики терроризовали женщин, отважившихся расстаться с «черной сеткой». (А террор этот был зверским. Узбечек активисток закапывали живыми в землю, наносили им десятки ножевых ран, вешали в собственном доме. Даже в самом Ташкенте, в медресе Кукельдаш блюстители шариата тайно сбрасывали из-под купола мечети зашитых в парусиновые мешки женщин, осмелившихся сбросить паранджу. Жертвами вражеского террора пало в первый период «Худжума», по неполным данным, 259 женщин.)

И все-таки дело обстояло куда сложнее: множество женщин н е х о т е л и открывать лицо. Почему?

Паранджа, чачван были в странах ислама, конечно, в первую очередь выражением бесправного положения женщины, которую не считали личностью. Но вековой этот обычай, освященный религией, прочно сросся с моралью. Выработалось и стало общепринятым представление о том, что открыть лицо для женщины н е п р и л и ч н о. А общепринятые представления о приличном и неприличном, даже если они не скреплены мощно религией или другой господствующей идеологией, достаточно прочны. Вспомним, как всего несколько лет назад во многих наших городах с усердием, достойным лучшего применения, вели ожесточенную борьбу с новинками моды — узкими брюками, затем — с мини-юбками, с непривычными прическами. А ведь узкие брюки — не паранджа, а время и место действия и совсем уж несравнимы...

И вот в картине «Без страха» женщины в паранджах избивают учительницу, которая агитирует за учение в школе, и та не выдерживает, бежит из кишлака. И вот мы присутствуем при «диспуте» между Кумри, публично, на митинге открывшей лицо, и восемнадцатилетней женой председателя Гульсарой. «Как ты решилась на это? — мягко спрашивает подругу Гульсара.— Теперь и замуж выйти трудно». «Зато я свободна и равноправна!» — как на митинге, восклицает Кумри. «Не знаю. Но, по-моему, каждая женщина должна принадлежать мужу. Вся и навсегда».— «Но это добровольное рабство!» — с категоричностью своего времени и своего возраста говорит Кумри. «Нет, это любовь. Ты говоришь так, как пишут и говорят на собраниях. Ты еще девочка и жизни не знаешь».

Вот так. Кумри убеждена, что выше и важнее всего быть свободной и равноправной. Гульсара считает, что главное для женщины — любовь и семья. И обе они ошибаются, думая, что одно исключает другое. Мудрость истинного знания придет к ним много позже. Кто знает, быть может, лишь в следующем поколении.

Партия начала наступление с того, что предъявила требование к коммунистам стать примером в выполнении советского законодательства о свободе и равноправии женщины. 8 марта 1927 года работницы и дехканки Средней Азии получили приветственное пись-

мо Н. К. Крупской, в котором говорилось: «Трудно отказываться от старого, трудно отвыкать быть господином. Но надо помнить, что тот, кто не помогает освобождению женщины, кто держит в рабстве свою жену, сестру, дочь — не достоин носить имя коммуниста и комсомольца».

Это была мудрая и верная установка, ибо действительно попадались люди с партбилетами в кармане, зараженные феодально-байским отношением к женщине.

Однако бывало и наоборот. Муж-коммунист и так и этак воздействовал на жену, чтобы она сняла паранджу, а та изо всех сил сопротивлялась. Именно такая ситуация — содержание «диспута» Кадыр — Гульсара, происходящего уже после убийства Кумри.

К а д ы р. Вот что я тебе скажу. Я не хочу, чтобы меня выгнали из партии из-за твоего упрямства. Ты знаешь, что для меня партийный билет, я его в окопах получил.

Г у л ь с а р а. Вы хотите, чтобы я была первой?

К а д ы р. Первой уже не будешь, будь хоть второй!

Г у л ь с а р а. Но меня зарежут, как теленка, и вы останетесь один, совсем один. Вы этого хотите?

К а д ы р. Нет, я этого не хочу!

Г у л ь с а р а. Так почему вы не считаетесь со мной и не хотите понять меня? Вы тоже не уважаете женщин, только по-своему!.. Зачем спешить? Паранджа никому не мешает, в ней можно и работать, и учиться, и растить детей. Пусть паранджу снимут наши дочери, а может, наши внучки. Если вы верите, что правда у вас, зачем спешить? Правда всегда побеждает.

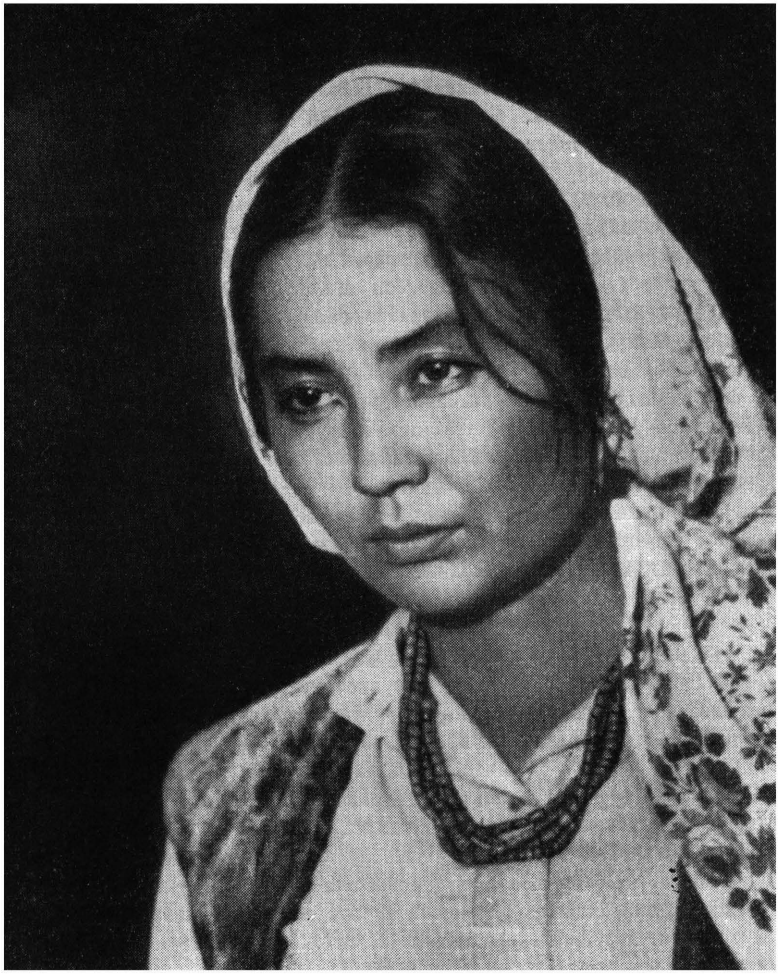
«Дело не в паранджe,— говорит Кадыр,— а в том, кому поверят, за кем пойдут...»

Трудно, очень трудно молодому коммунисту Кадыру. Он беспредельно предан делу партии, он готов отдать за него кровь и жизнь. Но как убедить собственную жену? Этого он еще не умеет, и никто, кроме самой жизни, ему не поможет.

А в кишлаке активно действуют враги — бай Нормат, Бурибай и другие. Они убили Кумри, они тяжело ранили самого Кадыра, они не остановятся ни перед чем, чтобы помешать новому — земельной реформе, раскрепощению женщины. Во власти прошлого и добрый, мягкий человек, бедняк Ибрагим — отец Гульсары. Ему нравится Советская власть, он видит, как много делает она для трудящихся, но зачем ломать вековые обычаи? Зачем вмешиваться в самое главное, что есть у людей, в семью? Он любит дочь и боится за нее, он пытается оторвать ее от Кадыра. Ибрагим в силу политической логики тоже оказывается на той стороне баррикады. И в финале гибнет от пули, которая предназначалась Гульсаре.

Можно было бы проследить взаимодействие сил в кишлаке Ак-Таш еще на целом ряде «диспутов». Но я остановлюсь всего на двух. Хамраев вылепил в картине интересную, противоречивую и нешаблонную фигуру ишана. Весь жизненный опыт, социальная роль духовного лица не может не сделать его противником «Худжума». Но хамраевский ишан — умный и тонкий политик, он понимает, что хвататься голыми руками за колесо истории — предприятие безнадежное. Он презрительно бросает Нормату, который кричит, что ишан из трусости «лижет ноги большевикам»: «Дурак! Запомни раз и навсегда, новая власть таких, как ты, не пощадит, раздавит, как вошь. Забудь о прошлом! Бедняки будут драться за власть и никогда не вернут тебе землю». И вот ишан пытается найти общий язык с Советской властью. Он приходит домой к Кадыру.

— Революция не бывает без крови,— рассуждает ишан.— Это неизбежность всякого великого начинания. Магомет тоже проливал кровь. Сейчас наступил мир. Мы с вами должны хранить его. Но вмешательство в святыню мусульманской жизни может снова привести к кровопролитию. Я имею в виду семью. Что вы предлагаете женщине, какое счастье?.. Мне нравится идея Ленина, мудрая, учитывающая особенности всех национальностей. Скажите, не кажется ли вам, что вы отходите от его мнения при решении женского вопроса?



«Поклонись огню». Уркуя — Т. Турсунбаева

— Нет, не кажется,— убежденно отвечает Кадыр.— Мы хотим пробудить к активной жизни женщину. Через десятки лет люди не поверят, что из-за какой-то черной сетки ломались судьбы, убивали людей... труд будет возвышать женщину, а не унижать ее...

— Мы видим унижение женщины как раз в том, в чем вы видите ее возвышение,— не сдается ишан.

— Я мало прочитал толстых книг,— наступает Кадыр,— но все-таки кое-что читал. В раннем исламе женщинам было запрещено выходить из дому, а теперь мусульмане забыли об этом. И с паранджой будет то же самое, как бы вы ни сопротивлялись!

Нет, не удалось умному ишану «проложить мосты» к Советской власти...

Ведя рассказ о том, как шел «Худжум», Хамраев не обходит острые углы, не боится показывать ошибки в этом трудном и великом деле. Рядом с Кадыром действует в картине представитель центра Усубалиев. Это человек высокого мужества, сильной воли, но излишне прямолинейный, жесткий. Он жмет на пред-

«Поклонись огню».

седателя, требуя, чтобы «Худжум» «стопроцентно» охватил женщин кишлака ко дню автопробега. «Автопробег не главное,— возражает Кадыр,— надо сначала просветить женщин... Это свойство человеческого характера— бояться всего нового». «А ты знаешь,— назидательно говорит Усубалиев,— дело в том, что мы из стадии феодализма перешли в социализм, минуя капитализм».— «В кишлаке наплевать на стадии. Они же не могут сразу в один день переделаться. Но я понимаю, может, я еще молодой, не все еще знаю, но все-таки нам не хватает Ленина. Ленина мне не хватает. Вся ответственность ложится на наши плечи, и нам с тобой придется доводить его идеи до масс».— «Все равно новое победит. Понял?» — «Да, победить бы малой кровью, вот самой малой кровью...» — «Молодой ты, оказывается, хотя и кровь ты проливал, но ничему не научился. Надо агитировать, пропагандировать. Вот как надо. Понял?»

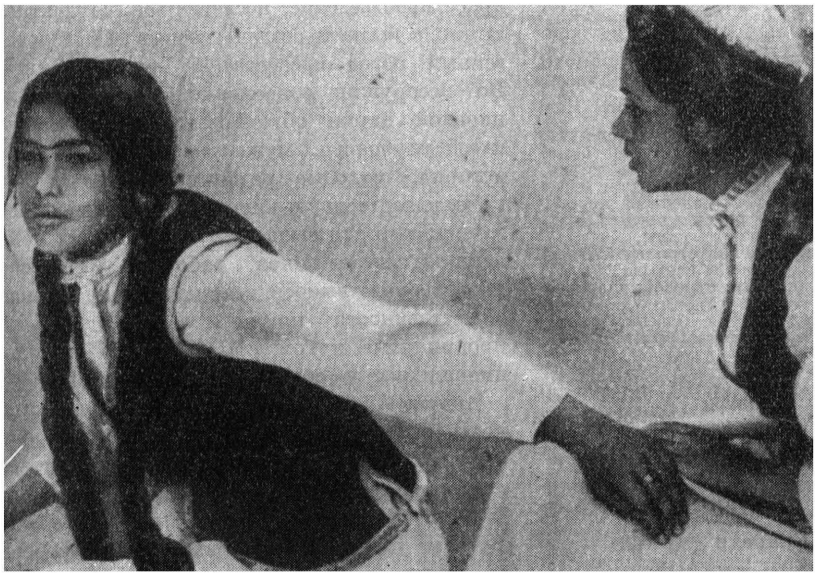
Именно подобные Усубалиеву излишне прямолинейные работники и были виноваты в недостатках и перегибах в проведении «Худжума». О них говорилось в Постановлении ЦК ВКП(б) от 5 июня 1927 года, принятом по докладу секретаря ЦК КП(б) Узбекистана К. Икрамова и завженотделом Средазбюро ЦК ВКП(б) М. Муратовой «О работе по раскрепощению женщин в Средней Азии». Отметив, что, несмотря на объективные трудности, переход к более решительным мерам в борьбе с бытовыми пережитками проводился не только при активном участии партийных организаций, но и встретил поддержку в среде рабоче-крестьянских масс населения, особенно среди женских трудящихся масс, Центральный Комитет одновременно указал на допущенные недостатки: борьба за раскрепощение вначале приняла характер единовременной ударной кампании, не была проведена необходимая разъяснительная работа среди членов партии, широких беспартийных масс в кишла-

ках и аулах, не было обращено достаточное внимание на закрепление достигнутых результатов. Это привело, с одной стороны, к случаям недопустимого административного нажима, которые имелись в отдельных районах, а с другой — позволило враждебным элементам спровоцировать отсталые слои населения на антисоветские выступления. ЦК ВКП(б) обратил внимание партийных организаций на небходимость устранения этих недостатков...

А в кишлаке Ак-Таш идеи партии по раскрепощению женщины постепенно овладевали массой дехкан. Не пропали даром отвага и смерть Кумри, отвага и кровь Кадыра, других передовых людей, самоотверженная работа шестнадцатилетней учительницы Ханифы, сменившей прежнюю, бежавшую в Ташкент. В фильме есть впечатляющий эпизод в школе для женщин, когда Ханифа рассказывает жительницам кишлака об их разноплеменных сестрах, о женщинах, прославивших свои имена. Она показывает фотографии этих женщин, называет их — Надежду Константиновну Крупскую, Розу Люксембург и Жанну д'Арк. Она показывает репродукцию «Джоконды» и произносит прекрасные в своей наивности и чистоте слова: «Посмотрите, какую красивую женщину изобразил великий итальянский художник Леонардо да Винчи. Женщина — мать рода человеческого, воплощение любви и нежности, само таинство природы. Разве могли бы мы любоваться творением гениального художника, если бы лицо «Джоконды» было бы скрыто сеткой? Вы только посмотрите на ее лицо!»

Мы смотрим на лицо «Джоконды». Мы смотрим на воодушевленное юное лицо самой Ханифы, и за этой шестнадцатилетней девочкой — героиней фильма,— отважно приехавшей в кишлак, чтобы вести своих темных сестер к свету знаний, чтобы помочь им стать свободными и равноправными, встает славная когорта замечательных женщин — учительниц, женотделок, партийных и совет-

«Без страха». Кумри — Д. Камбарова, Кадыр — Р. Сагдуллаев



«Без страха». Гульсара — Т. Шакирова, Ханифа — М. Сангатуллина

ских работников, которых всегда будет благодарно помнить свободная женщина Советского Востока: Л. И. Шумилова и А. А. Аксентович, Б. Э. Бендецкая и З. Х. Бурнашева, Р. Г. Шерешевская и Л. А. Отмар-Штейн, С. Т. Любимова и Е. А. Росс, П. А. Волкова и Ш.-К. Гаибджанова, М. Якубова и М. Сабирова, С. Халдарова и Р. Насырова, Т. Рустамбекова и У. Узакбаева и многие, многие другие...

Большой вклад в работу среди женщин-мусульманок внесла первая заведующая женотделом ЦК Компартии Туркестана Ида Исаковна Финкельштейн, член ленинской партии с 1905 года, жена и верный друг видного большевика В. Н. Финкельштейна, одного из 14 туркестанских комиссаров, предательски убитых контрреволюционерами-осиповцами в дни белогвардейского мятежа в январе 1919 года. Активная участница Октябрьских событий в Ташкенте, она была примером беззаветного служения делу партии. Все первые мероприятия Коммунистической партии по работе среди женщин проходили при ее непосредственном участии. Не случайно известный английский разведчик Бейли, действовавший в Средней Азии, писал в своей книге «Миссия в Ташкент»: «Больше всего я боялся Финкельштейн, которая вела против нас работу среди женщин и детей в старом городе»...

Что может быть почетнее для коммуниста, чем такая оценка в устах врага!

И искусство приняло участие в общем великом деле. В одном из эпизодов фильма двое странствующих актеров показывают дехканам сцену-агитку, метящую в противников раскрепощения женщины. Выступление имеет большой успех. Но на выезде из кишлака актеров подстерегают молодчики Бурибая. «Эй вы, комики, за сколько красным продались?» — кричат они и избивают артистов. Едва придя в себя, один из актеров гордо говорит: «Бездельники! Искусство никогда не продается!»

Да, молодое искусство советского Узбекистана не продавалось. Ну как тут не вспомнить великого Хамзу, основателя советского узбекского театра, который со своей труппой исколесил республику, силой искусства борясь за светлое будущее, и весь свой талант, всю свою звонкую силу поэта, весь жар сердца

посвятил делу партии и народа. И отдал за это дело жизнь. Это он, Хамза Хаким-заде Ниязи, страстно призывал женщину родного края:

Сними чиммат, открой лицо, для всех прекрасной будь,
Оковы на куски разбей, им неподвластной будь!
Невежеству кинжал наук вонзи глубоко в грудь,
Науке, мудрости мирской всегда причастной будь!
Поблекшему во тьме лицу дай радостью цвести,
Укрась ученых мудрых пир и розой красной будь!
Невежества и рабства яд тебе дают муллы,
Ты ханжество их обличай и речью страстной будь!
Заставь их лица почернеть от злобы и стыда,
Для всех, кто женщину не чтит, стрелой опасной будь!
Из тьмы чиммата, как из туч луна, блесни лицом,
Из темной жизни выходи, зарею ясной будь!
Лучи учености возьми, а не сурьму для глаз.
Войди в дворцы наук, искусств,
Для всех прекрасной будь!

...Неотвратимостью нового, светлого полифонически звучит финал картины «Без страха». Еще сопротивляется враг, еще падают жертвы, но Гульсара открыла лицо. По собственному убеждению. Вопреки угрозам. Эти угрозы — именно они! — перевернули ей душу. И вот Гульсара сброшенной паранджой укрывает тело отца, который погиб от руки тех, чьим слепым орудием он был...

Главная героиня фильма Кумри Камбарова носит фамилию юной актрисы — четырнадцатилетней ташкентской школьницы Дилором Камбаровой, которая ее играет. Это символично. Ровесницы Дилором в те отдаленные от нас чуть не полувеком времена смело вступали в бой за свое достоинство, за равноправие, за счастье свободной многогранной жизни. И платили за это жизнью. Платили, чтобы Дилором и ее подруги — узбекские девушки нашего времени — могли учиться в школах и институтах, защищать диссертации, стоять у заводских станков, вести хлопкоуборочные машины и... играть в кино своих ровесниц — девушек двадцатых годов. А если повезет — и современниц...

●

Я остановился на нескольких лентах из того цикла кинопроизведений о ключевых этапах революции, который создан в последнее время молодыми кинематографистами республик Средней Азии. К этому циклу можно отнести и новую работу талантливого киргизского режиссера Толомуша Океева «Поклонись огню»— яркое произведение, посвященное коллективизации, в котором создан героический и женственный образ председателя колхоза Уркун. Во всеоружии современной марксистско-ленинской науки об обществе, одушевленные идеей глубокого, мужественного осмысления истории, молодые режиссеры, опираясь на ту художественную кинолетопись нашей революции, которая была создана старшими поколениями художников, работают интересно, плодотворно, вынося на суд зрителя и кинообщественности примечательные творения, проникнутые духом пролетарского интернационализма и советского патриотизма.

Чингиз Айтматов в свое время писал: «Бедность батрака, жестокость местной феодальной верхушки — то была давняя тема в нашей литературе и искусстве. Но никому до Болота Шамшиева, до его фильма «Выстрел на перевале» не удалось восстановить ее в первооснове, в первоэлементах, не удалось так решительно уйти от огрубленных и упрощенных трактовок. Нужна не только тема, но и современное выразительное решение, которое ее бы не дискредитировало. В фильме «Выстрел на перевале» затронут большой исторический пласт, и прошлое в нем предстало как реально существовавшая эпоха, без шаблонных представлений о нем».

Мне кажется, что эти слова — с поправкой на тему — можно отнести и к другим картинам, о которых шла речь в этой статье.

искусство КИНО искусство

новые фильмы

«Укрощение огня»

«Возвращение к жизни»

«Труды и дни Терентия Мальцева»

Это — мы, это о нас...

Даль Орлов

«Укрощение огня». Сценарий и постановка Д. Храбровицкого. Главный оператор С. Вронский. Художник Ю. Кладиенко. Композитор А. Петров. Звукооператоры А. Рабинович, Р. Берз. «Мосфильм», 1972.

Фильмы, как люди,— одни оставляют след глубокий, резкий, другие вообще прошелестят мимо — то ли было, то ли не было... И никуда, видно, от этого не деться — такова жизнь, если иметь в виду ее поток в целом, от гребней волны до донных камушков.

Жизнь, конечно, такова, но зритель, какой бы разный он ни был, идя на фильм с новым названием, всегда рассчитывает на встречу с высоким искусством. Ибо он оптимист и знает, что хоть не всегда, но судьба все-таки одаривает!..

Художники разнятся между собой не только особенностями языка, мерой освоения арсенала выразительных средств. Они разнятся еще уровнем и масштабом самого замысла, этим началом начал, а значит — смелостью, готовностью или неготовностью взвалить на свои плечи такое, на что еще никто не решался.

Я не говорю пока еще о художественном качестве завершенной работы, помня, что кто-то осторожно заметил: художник не отвечает за результаты своего труда, но он всегда отвечает за его процесс. Меня в данном случае, повторяю, волнует загадка начала. Потому что здесь уже, по существу, виден художник — велик он или мал, как он сам себя оценивает, на что считает себя готовым, чего он стоит, хотя бы в собственных глазах. Пришел ли он в искусство, чтобы вышивать гладью на пяльцах, или намерен раскинуть свой замысел над странами и континентами, а может, и вознестись в беспределье космоса...

Не хочу быть понятым превратно и специально оговариваюсь: попытки спрятаться за фасад темы, оправдывая ее серьезностью, нужностью, актуальностью свою творческую беспомощность при реализации замысла, спекуляции на теме, ложные декларативные притязания мне претят, как и всякому зрителю. Здесь речь о другом. Да, не все значительное и масштабное по теме непременно успешно воплощается в готовом произведении, но все, что было в искусстве истинно значительного, обязательно в основе своей содержало недюжинный, масштабный изначальный замысел.

Нельзя, например, без чувства профессионального и человеческого восхищения думать о М. Ромме и Б. Щукине, первыми воплотивших на экране образ великого Ленина. Какой уверенностью в праве на риск, каким подлинно творческим складом ума, каким темпераментом надо было обладать, чтобы подвигнуть себя на такое! А Юлий Райзман, снявший «Коммуниста», а Сергей Бондарчук, отважившийся на «Войну и мир», а Юрий Озеров с грандиозным «Освобождением». ...Ведь надо было сначала сказать себе: я это сделаю! А потом уже делать. Чтобы через год, два, шесть лет — сколько может уйти на такую работу — мы, обогащенные, начинали рассуждать, спорить, анализировать, подводить итоги, нащупывать традиции и намечать тенденции. Но в самом начале процесса стоял художник, который не хотел вышивать на пяльцах, который не убоялся пожелать большого, который потребовал от себя творить в масштабе века, в масштабе своей страны.

Ясно, конечно, что поступательное движение искусства не есть серия бросков от эпопеи к эпопее. Но все же я думаю, что величие наших дел и страстей, мечтаний и устремлений, порывов и обретений столь значительно и непреходяще, что крайней безответственностью было бы в прозе отказываться от романа, в музыке пренебрегать симфонией, в драме — трагедией, в кино — забыть про эпопею. Где еще полнее и величественнее могут воплотиться время и дух народа!

Не в тех же лентах, где, например, простодушно выводится зависимость успешного создания новой модели корабля от редких просветлений пьяницы-токаря или прослеживается усыпанный самопожертвованиями путь советской золушки, пока судьба не посылает ей в награду пожилого сталевара с неизлечимой болезнью сердца.

А ведь и у начала этих сочинений стоял автор со своим замыслом. Но каким!..

Настоящий художник всегда требует от себя больше, чем может дать.

Заурядность всегда выявляет себя «полностью». Но кому это нужно?!

Впрочем, простите: заурядность — это сорвалось с языка. Не научный термин... Принято считать, что почти все у нас талантливы, только не у всех получается. Но тогда ведь тем более серьезно встает вопрос о личной ответственности таланта за свою работу, за свой, повторяю, замысел, за тот, как говорят геологи, горизонт, на который он намерен подняться.

Подлинный художник обладает цепким и свежим зрением. Он находит себе материал там, где другие по тем или иным причинам прошли мимо. Он находит материал для своих дерзаний. И своих терзаний. Все не просто. Но значительность таланта сказывается уже в этом — вводит ли он в оборот искусства искусством не освоенное, ждущее своего открывателя. Быть первым — всегда риск, многократная ответственность. Но, начиная, художник не думает о поражении. Он думает только о цели. Иначе откуда же взяться силам?

Этим небольшим вступлением мне хотелось предвосхитить разговор о фильме Д. Храбровицкого «Укрощение огня».

Кстати, не кажется ли вам, что картина эта появилась раньше, чем можно было бы ожидать?

Еще совсем недавно мы выбегали темными вечерами на улицу и, задрав голову, всматривались в небо — не скользнет ли по нему светлая точка первого Спутника Земли.

Слово «Спутник» мгновенно стало интернациональным. Блестящий шарик с четырьмя рожками антенн сразу отразился тысячами сувениров. Искусственная планетка, созданная в недрах большой и таинственной науки, накручивала свои витки, становясь гордым символом мощи человеческого интеллекта, свидетельством высшего взлета техники и науки, реальным шагом в будущее, которое сразу как-то приблизилось. И то обстоятельство, что Спутник стартовал с территории Союза Советских Социалистических Республик, придавало всему событию особенно праздничный, особенно многозначительный смысл.

Но прошло каких-нибудь четыре года и — новое, ни с чем не сравнимое потрясение: человек в космосе! Люди на улицах поздрав-

ляли друг друга и плакали. Кажется, после 9 мая 1945 года второго такого дня не было. Юрий Гагарин вернулся на Землю, и вся страна встречала его на Красной площади. Потом он объехал чуть ли не половину земных стран, и грудь его постепенно покрывалась блистательной кольчугой из самых почетных орденов мира. В каждой стране его награждали как героя, как героя всего мира. Гражданин СССР стал олицетворением лучших надежд и устремлений всех людей планеты.

А между тем в репортажах, очерках, отчетах с мест событий мелькало загадочное словосочетание — Главный конструктор. Главный — писалось с большой буквы. Главный сказал, Главный велел, Главный подошел к Гагарину... Кто он, этот таинственный капитан Немо XX века? Мы не знали его имени, но мы понимали, что т а м есть некто всесильный, Главный, который руководит космическим штурмом, и он не один, рядом товарищи, безымянные для нас, замечательные советские ученые. Как мы были им благодарны, как восхищались ими, как хотелось хотя бы одним глазком взглянуть на них, но — нельзя. Время еще не пришло.

И думалось — какая тема для искусства! Какой герой — Главный! Какими счастливцами будут те художники, которым выпадет на долю первыми рассказать о пока безымянных героях т е х дней.

Да, мы давно и с волнением ждали картину об этих людях, верили, что она появится и станет шагом на пути нашего собственного самопознания, а значит, и умножения нашей патриотической гордости, веры в правоту нашего пути, станет тем произведением, которое, где ни покажи, везде позволит нам уверенно воскликнуть: «Смотрите, это — мы!»

Если бы Даниил Храбровицкий пошел только по пути внешнего изложения событий, воспроизведения только их видимой стороны, он и тогда бы сделал для кинематографа немало. Космическая техника, люди, ее создающие и обслуживающие, в любом случае интересны и достойны экрана.

Но драматург и режиссер Даниил Храбровицкий не искал себе скидок. Нет, он своим произведением сразу продемонстрировал такую степень освоения материала и постижения характеров, в этом материале существующих, что со сделанным, открытым им непременно придется считаться каждому, кто в будущем займется космической темой.

Перед нами произведение принципиальное, по ряду коренных позиций — новаторское.

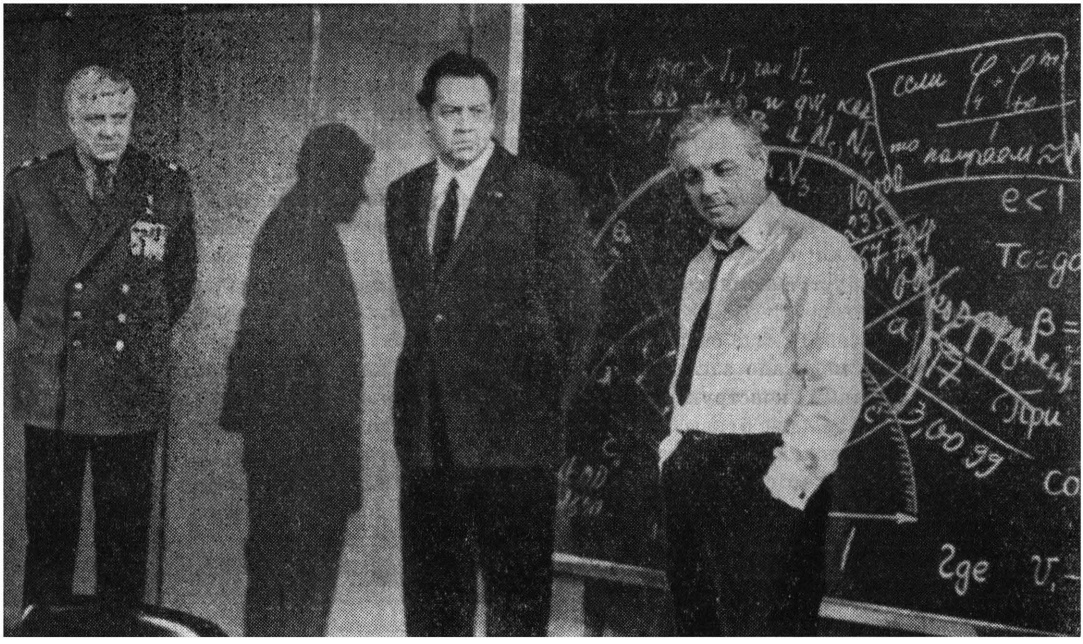
Первые отклики в прессе на картину Д. Храбровицкого принадлежали космонавтам В. Шаталову («Литературная газета») и Г. Береговому («Советская культура»). В самом деле, кому как не им, знающим все из первых рук, руками собственными управлявшим космическими аппаратами, надлежало подтвердить фактическую достоверность нового фильма, точность его внутренней атмосферы, снайперское попадание в выборе и трактовке героев.

Так космонавты пришли на помощь критикам, заменили их. (К сожалению, критикам не дано заменять космонавтов!) Теперь дело чести критиков и киноведов во всеоружии средств, им отпущенных, детально разобраться в фильме Д. Храбровицкого как явлении нашей общественной жизни, как явлении кинематографа. Начало этой работе уже положено. Попробую добавить и несколько своих соображений...

Чуть выше я написал, что картина «Укрощение огня» появилась раньше, чем можно было бы ожидать фильм подобного рода. Возможно, это породило у некоторых растерянность при первой с ней встрече: «Уже?! Не может быть...» Теперь я скажу иначе: картина появилась удивительно точно ко времени, она очень нужна именно сегодня, ибо отвечает на многое в наших размышлениях и спорах. И прежде всего она вносит много нового и ценного в трактовку такого основополагающего понятия, как современный герой.

Андрей Ильич Башкирцев. Главный конструктор космических кораблей. Главный... Мы познакомились с ним впервые и сразу поверили, что он именно такой.

Почему при всей острой неожиданности характера мы все-таки безоговорочно его



«Укрощение огня». Головин — И. Владимиров, Логунов — А. Попов, Башкирцев—К. Лавров

признали? Причин несколько, но основная в том, что в Башкирцеве емко воплотилось наше время, советская эпоха — со всеми испытаниями, выпавшими на нашу долю, со всеми победами, со всеми ступенями исторического возрастания к сегодняшнему дню. Вот почему мы узнали и приняли Башкирцева.

Возьмите антологию лучших советских песен. Одна за другой, они не только расскажут историю, обозначат события, но и поведают про эмоциональное отношение народа к этим событиям. Вглядитесь в Башкирцева на разных этапах его биографии: в парня, укрощающего планер собственной конструкции, в озаренного страстными мечтаниями строителя Магнитки, в остервенело рвущегося на передовую ученого-командира, желающего в бою проверить действие первых, ставших потом легендарными «катюш», в Главного конструктора космической и ракетной техники, заставляющего поверить своих недоверчивых коллег, что он уже сжимает в ладони нечто, что должно стать искусственным спутником Земли,— вглядитесь в Башкирцева, и вы узнаете советского человека в решающие моменты его истории. Поразительно, как Кириллу Лаврову удается не просто «играть возраст» Башкирцева, а передавать характер времени, формирующего личность героя, раскрывая ее одновременно и с силой эпического обобщения и с убедительной человеческой конкретностью.

В интервью, данном корреспонденту газеты «Труд», Д. Храбровицкий сказал, что в его фильме есть «три истории, слитые в одну: история становления Советского государства, история ракетной техники и история человека, Главного конструктора Андрея Башкирцева».

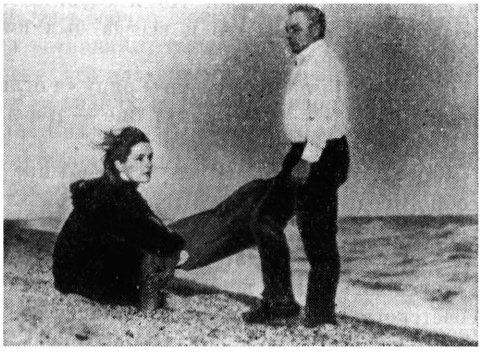
Сказано точно: слитые в одну! Время обобщилось и сконденсировалось в характере. Э т о т характер стал типом, знаменующим время.

«Время — вот что невосполнимый ресурс!»— говорит Башкирцев, огорченный задержкой нового пуска. Он сказал это, кажется, за сут-

«Укрощение огня». Минутная готовность...

«Укрощение огня». Наташа — А. Роговцева, Башкирцев—К. Лавров

«Укрощение огня». Логунов — А. Попов, Башкирцев — К. Лавров, Костромин — И. Петровский, Огнев — И. Горбачев



ки до смертп. А еще раньше, перекатывая под языком таблетку валидола, горько признавался своему другу и заместителю Огневу (И. Горбачев): «Ничего еще ведь толком не сделано... Ничего не доведено до конца... Половина жизни ушла на то, чтобы подступиться к главному. Подступились. А жизнь-то ушла почти вся! А главное только еще впереди...»

Он всю жизнь подхлестывал время. И тогда, на Магнитке, я уверен, его любимым лозунгом было: «Время, вперед!» И сейчас, до последнего своего дня, он все погонял и погонял время. И кажется, куда уж больше для одного человека, столько ведь было уже сделано, такое достигнуто, а он все недоволен: «Главное только еще впереди...» Что за характер у этого человека?!

У этого человека советский характер.

Стаханов и Кривонос, Мамай и Вечерова, тысячи их последователей, новаторов и передовиков производства — им ведь тоже мало было выполнить сегодняшний план, им важно было еще и перевыполнить его, важно работать в счет будущего года, в счет 74-го, 75-го...

В счет какого года работает Башкирцев?..

«Мы покоряем пространство и время»,— поется в хорошей песне. Для Башкирцева это никогда не были просто слова. Пространство и время включались в его рабочий график.

Коли выделять определяющие черты советского характера, то к числу самых важных следует отнести хозяйское, властное обраще-

ние со временем. Ощущение того, что никто за тебя твое дело не сделает, что именно ты в силу своей преданности народу, по велению твоей партийной совести и по складу характера, сформировавшегося в условиях невиданной доселе социалистической общности людей, должен выполнить и перевыполнить л и ч н ы й план своей жизни.

Я не думаю, что люди склада Башкирцева склонны в каждом отдельном случае непосредственно увязывать свои конкретные дела и поступки с названными общими и определяющими категориями. Захваченные стихией дел, надвигающихся проблем и задач, на которые надо давать немедленные ответы, схваченные необходимостью принимать немедленные решения, они чаще всего оперируют аргументами и понятиями деловыми, в какой-то степени прагматическими, если иметь в виду не соответствующее направление в буржуазной философской мысли, а только греческий корень этого слова, означающий дело, действие.

«Значит, скоро уже на Марс?.. В этой пятилетке у нас по плану?» — говорят в одном случае. «Под космический полет никто денег не даст!.. Таких чудаков нет!»— утверждают в другом. «Космос не покоряют на стендах! Для этого нужно летать!» — восклицают в третьем. «Вы думаете, что в запасе вечность?— вопрошают в четвертом случае своих молодых помощников.— Послезавтра — с общим видом ко мне. Пятого мая мне нужен спутник в металле». И так далее и так далее...

Таков Башкирцев в работе.

Но разве это значит, что Башкирцев не понимает значения своего труда или недооценивает размах своих усилий в целом, в масштабе страны и современной истории? Нет, он отлично это понимает, иначе он не был бы Башкирцевым, человеком с государственным складом ума. «Государственные мы деятели или нет?!» — восклицает он в одном из споров, и в самой постановке вопроса звучит ответ. Именно государственный склад ума и подход к делу присущ советскому рабочему, колхознику или, как в случае с Башкирцевым, инженеру-ученому. Человек несет в себе чувство хозяина страны, сознание исторической ответственности за судьбы Родины и мира. Наличие такого самоощущения, уверенность в высокой своей предназначенности на земле органически свойственны советскому человеку, и это ярко выразилось в образе Башкирцева. Вслушайтесь в его слова на праздничном банкете в Кремле: «Товарищи, я хочу выпить за нас... Не за кого-либо персонально, а за миллионы и миллионы нас, имя которым — народ! Человечество вступило в космический век. Оно шагнуло в иную эпоху, и мост для него перекинули мы... Те самые мы, которые мерзли под Магнитогорском, лопатами строили Днепрогэс и Турксиб, хлебали и голод и холод, отстояли Москву и ворвались в Берлин! Я оглядываюсь на свою жизнь — чего только в этой жизни не было! Но я счастлив, что родился на этой земле и всегда был вместе с моим народом!..»

Обратите внимание: в одном ряду «я оглядываюсь назад» — я! — и тут же — н а р о д, ч е л о в е ч е с т в о, э п о х а...

Какое, скажите, еще искусство в мире способно предложить такого героя, такой характер, такую индивидуальность! Вот почему мы вправе говорить, что в герое фильма «Укрощение огня» воплощены черты именно советского человека и именно нашего современника. Что в нем образно выявлена сама суть новой формы отношений между человеком и государством. Никакая другая действительность выдвинуть т а к о г о героя не могла. В этом принципиальная ценность образа, созданного К. Лавровым и Д. Храбровицким.

●

Так вот каким он был, Главный...

Но таким ли был в жизни т о т Главный, из сводок ТАСС?

Происходящее в фильме «Укрощение огня», это ведь во многом даже еще не история. Слишком живы впечатления, что связаны с реальными событиями, днями славного начала освоения космоса. Вот уж и лунный грунт исследуют в земных лабораториях и советский аппарат мягко опустился на поверхность

Венеры, а мы все не можем доверить только прошлому т о т наш восторг, наше восхищение первопроходцами.

Но время-то, время все-таки идет! Нет среди нас Гагарина, нет Королева и других, славных, нет... Прав Башкирцев: не только «Атласы» взрываются на старте, «взрываются и у нас. Берут и взрываются. Объективность, черт подери!.. Идет процесс познания...»

Тяжелый процесс...

Тем более была сложна задача Д. Храбровицкого — не погрешить против правды; не соскользнуть в смакование трудностей, но и не выхолостить живую плоть реальной борьбы, вывести на экране истинного рыцаря великой идеи, но представить его живым, неповторимым, неожиданным, сказать максимально много, хотя, конечно же, не все. Да и возможно ли уже сейчас сказать все: под перекрестными взглядами тысяч глаз— придирчивых, строгих, все знающих глаз очевидцев, участников, близких и дальних наблюдателей событий? Сказать и получить одобрение: если что и было не так, то так оно могло быть. Как было сказано хотя бы Шаталовым и Береговым о фильме Храбровицкого. Дорогая похвала для художника!

Не секрет, что создание произведения такого рода, очевидно, влечет за собой цепь разнообразных трудностей. Это тоже объективность, которую не учитывать, с которой не считаться нельзя.

В данном случае, мне кажется, из испытаний автор вышел с честью. И причина его победы кроется в одном: в глубоко верной, принципиально точной исходной и общей позиции.

Именно позиция художника, если иметь в виду сплав его мировоззренческих установок, направленности таланта, понимание им смысла и значения избранного для данного произведения материала, прежде всего предопределяет возможность победы в решении той или иной темы.

Позиция подсказывает художнику принцип и склад произведения, на ней крепятся реальные конструкции и опоры замысла, она ведет автора по лабиринту деталей, позволяя безошибочно угадывать необходимость одних и отвергать другие.

Когда Д. Храбровицкий решил, что он три истории сольет в одну, он заявил позицию. Здесь и мировоззрение, здесь и метод. Потому что показывать историю становления Советского государства через историю ракетной техники и обе эти истории преломить в человеческом сердце, увидеть в них историю героя — значило выбрать путь ответственный, но чрезвычайно плодотворный по результатам.

Зритель будет смотреть фильм и будет искать в нем черты прототипов, штрихи из биографии подлинных деятелей, его будет манить надежда, что даже внешне герои фильма похожи на тех, реальных людей, что связали свою жизнь с космической техникой и наукой. И зритель не обманется в жажде узнавания, во многом она будет утолена.

Но Д. Храбровицкий тем не менее не пытается шаг за шагом воспроизводить документальную хронику, хотя фантазия его крепко припаяна к определенным историческим датам и периодам, и люди, им воссозданные, занимают по фильму должности, которые в действительности занимали, а может быть, и сейчас занимают вполне конкретные, реальные лица.

Мало этого. Он поселяет своих героев в обстановку настоящего космодрома, подлинного сборочного цеха или пульта управления полетами. И добивается таким образом эффекта предельной достоверности. Отказ от макета в пользу натуры и натуральности даже в мелочах оборачивается не просто внешней достоверностью, а приводит к некоему особого качества художественному результату.

Документальный, пусть творчески осмысленный художником, оператором, режиссером, но все же последовательно документальный образ космодрома продиктовал, естественно, и крайне высокую точку отсчета для всех прочих режиссерских построений, для уровня и характера актерского существования в кадре. И здесь актеры и режиссер оказываются на высоте задачи, ими самими перед собой поставленной.

Помните, как подъемное устройство подтаскивает к Башкирцеву, пришедшему в цех, натуральный, зеркально сияющий шар-спутник, и Главный конструктор, не зная как скрыть волнение, вдруг потер выпуклый бок аппарата краем своего рукава. Для дела — жест бессмысленный, для искусства — в нем все!

В нем даже угадывается порой нечто интимное, что связывает конструктора и его неодушевленное детище. Подозреваю, что эта мизансцена родилась неожиданно, импровизационно, идея ее сверкнула на ходу, как только оказались сведенными вместе подлинный спутник и актер, играющий роль его создателя. Жест К. Лаврова неотразим в своей естественности и внутренней предопределенности.

Или манипуляции, которые проделывает Башкирцев — Лавров в своем кабинете с телефонными трубками,— они так неожиданны и одновременно так «в образе», так узнаваемы, что создается впечатление, будто вы где-то видели этот кабинет и вот теперь опять в него попали...

Раздвигаются ворота гигантского ангара, и навстречу нам выплывает, надвигаясь на нас всеми своими двигателями, длинный корпус многоступенчатой ракеты, направляемой к месту старта.

А перед ней в обнимку, не замечая торжественности, величия момента, идут Башкирцев и Огнев.

А окружающие, взволнованные ожиданием результатов своего труда, расступаются по сторонам, открывая дорогу этой неправдоподобной, которую ни с чем на Земле сравнить пока нельзя, процессии: двум ученым и гигантскому воплощению в металле их гигантского замысла.

Потом камера поднимется и посмотрит на фантастическую кавалькаду сверху, давая и нам возможность полюбоваться и восхититься ею.

Такие эпизоды, планы, кадры не могли родиться в рамках иного творческого решения, чем то, которое выбрал режиссер, окунув исполнителей и свое собственное воображение в реальность «космического» быта.

Интересно, что установка на подлинность победительно продиктовала и эпизоды исторические, ретроспективные, как бы встающие в сознании умирающего Башкирцева, силой памяти вовлеченные в сегодняшний день, чтобы его оттенить, прокомментировать, объяснить. Правда, оказывается, заразительна! Победив в сценах космодрома, она не захотела сдавать своих позиций и в иных сценах. Запуск и неудачно закончившийся полет планера, эпизоды в рабочем клубе на Магнитке и в неуютной, промозглой комнатенке Карташова (З. Гердт), встреча с Циолковским (И. Смоктуновский) в его калужском доме — по поводу каждой из этих страниц фильма хочется сказать: с подлинным верно!

Принцип выдержан последовательно: когда американский самолет-разведчик на высоте 22 километров бороздил мирное наше небо и войска ПВО были приведены в боевую готовность, на Красной площади выступали дети. А с трибун их выступлениями любовались взрослые, и среди них — герои фильма. Перед нами игровой эпизод, развернутый в обстановке подлинного события. Среди тех, кто попал в кадр, я даже узнал двух своих знакомых: фотографов из газеты, которые, делая свое оперативное дело, даже и не подозревали, что оказались участниками «массовки».

Это принцип, это стиль, это индивидуальный образ фильма. И в этом одна из причин его неотразимого воздействия на зрителя, который очень любит, чтобы в искусстве все всегда было с подлинным верно.

Но, вероятно, кое-кто усмотрит в таком подходе к делу и уязвимые стороны. Что есть, мол, оттенок определенной неловкости в том, что имя вымышленного героя вдруг появляется на Кремлевской стене или что космонавт, герой картины, первым отправляемый в космос, произносит гагаринское «Поехали!».

Боюсь, что подобные претензии возникают из-за нежелания учесть жанр и стиль картины, которая, будучи, если можно так выразиться, документальной по духу и сути, полностью остается в сфере игровой, художественной. Ибо если главный герой, занимающий долж-

ность Главного конструктора, носит фамилию Башкирцева, а не Королева, скажем, то и первого космонавта называть подлинным именем было бы как-то не с руки. Больше того, в том, что Гагарин не назван Гагариным, проявился огромный пиетет автора перед личностью нашего героя, ибо верхом претенциозности и самонадеянности было бы поступить иначе, учитывая ту небольшую площадь, которая отведена этому персонажу в киноромане.

Д. Храбровицкий поэтому, точно обозначив приметы реальной личности и события, в то же время как бы ограждает себя от опрометчивого желания объять необъятное, оставляя о т к р ы т ы м этот образ для дальнейших художественных исследований.

В фильме Главный конструктор носит имя Башкирцева. Да, потому что перед нами о б р а з, вобравший черты не одного только прототипа, но многих выдающихся советских ученых. Это живой памятник ушедшим, вдохновляющий пример сейчас идущим путем науки и тем, кому предстоит вступить на этот путь...

Другое дело, что сила воздействия, энергия, развиваемая в нашем сознании фильмом «Укрощение огня», так покоряюща и многоступенчата, что, и учитывая и признавая только что сказанное, я, смотря его, все равно буду невольно думать все-таки о Королеве, о Гагарине, буду думать и об авторе лучших в мире ракетных двигателей, роль которого с такой подкупающей естественностью играет И. Горбачев, буду думать о действующих в картине маршале ВВС и представителе ЦК и буду верить, что все они, вероятно, и были такими, какими нам показаны.

Перед нами пример того, как фантазия художника, стартовав со взлетной полосы могучих, поразительных фактов, поднялась на высоту образных обобщений и обернулась снова фактом, убедительным, красочным, увлекающим, фактом жизни, познанной и осознанной искусством.

●

До сих пор мы касались тех сторон личности Башкирцева, которые поднимают его образ до обобщения целой полосы в истории духовного развития нашего народа, делают его типом времени. Но нельзя забывать при этом, что перед нами живая структура художественного образа, который, коль скоро речь идет о настоящем искусстве, не существует вне особенностей, так сказать, субъективного толка, человеческого своеобразия. Для Башкирцева, в частности, весьма показательным оказывается отношение к делу, которым он каждодневно занимается. Потребности дела прежде всего определяют характер его поступков, направленность эмоций и мыслей, отношение к окружающим.

Следовательно, необходимо понять Башкирцева еще и как характер индивидуальный, а затем уже снова, через его лица необщее выраженье, попытаться увидеть типическое, закономерное, что в нем заключено.

...Когда молодой Андрей Башкирцев встретился с Циолковским, тот посреди разговора как бы между прочим задал собеседнику вопрос: «А не боитесь стать мучеником идеи?»

Почему тогда Башкирцев ему не ответил, почему промолчал?..

Можно предположить две причины.

Одна: Башкирцеву этот вопрос не интересен, он для него просто не существует, ибо его активной, деятельной, здоровой натуре вообще претит всякая мысль о мученичестве, терновом венце и прочих грустных вещах. Он пришел в этот мир созидать. и страна, эпоха обеспечили ему такую возможность.

Результат, осторожно допускаемый стариком Циолковским, Башкирцевым выносится за скобки и в расчеты не принимается.

Это одно возможное объяснение. Другое — контрастное. И о том, что и оно может иметь основания, как бы намекает начало фильма: ведь что бы ни происходило с героем на разных временных и географических координатах, зритель-то благодаря этому началу уже знает, что Башкирцев лежит где-то в Крыму на обочине дороги и умирает. Умирает, как бы упав на бегу, еще не старый, сильный, полный не растраченных еще запасов — не выдержало сердце.

Может, уже тогда, не ответив Циолковско-

му, Андрей Башкирцев предугадывал и свою будущую, исполненную трудных испытаний жизнь, и свой трагический конец? И не хотел вдаваться в рассуждения по этому поводу, ибо другого пути он все равно для себя не представлял и не желал?..

Так мученик он идеи или ее счастливый избранник?

А не слишком ли схоластична такая постановка вопроса? Ни вопрос, ни ответ не сгодятся, если в них не будет учтен смысл идеи, человеческий и гражданский облик ее служителя, социальный фон, на котором они существуют.

Невольно хочется протянуть ниточки в прошлое и вспомнить, что в сценарии фильма «Девять дней одного года» Д. Храбровицкий и М. Ромм также поместили в самый его центр проблему, стоявшую на острие современной науки,— термоядерную реакцию. А сегодня сценарист и режиссер Д. Храбровицкий сосредоточил свое внимание на проблеме освоения космоса, которая, что там ни говори, окрасила в свой цвет все последнее десятилетие и тоже была на острие всех наших философских и научных интересов...

Однако ни в первом, ни во втором случае авторов не интересует научно-техническая проблематика как таковая. «Для меня было довольно безразлично, чем именно занимается Гусев,— говорил М. Ромм.— Мы предпочли вообще оставить существо проблемы неясным...» Их прежде всего интересовал век в его взаимоотношениях с этой проблемой, «возможность вовлечь героев в спор, который мог бы растревожить зрителя, заставить его задуматься над существом нашего времени, оглянуться вокруг себя, немножко шире взглянуть на вещи» (М и х а и л Р о м м. Беседы о кино. М., «Искусство», 1964).

А в «Укрощении огня» центр тяжести авторского внимания все-таки больше смещен в сторону технической коллизии; во всяком случае, значительно больше, чем это наблюдалось в «Девяти днях». Экран не раз становится ареной споров по самым что ни на есть конкретным научным поводам, для большей ясности герой рисует схемы цветными мелками, страстно объясняет, например, преимущество новой конструкции ракеты перед старой, причем делает это доходчиво, ясно и удивительно интересно. Может быть, перед нами тот случай, который прозревал уже М. Ромм, говоривший в той же лекции: «Я убежден, что настанет время, когда кинематограф сможет говорить полным голосом о чем угодно, в том числе и о науке, но это потребует совсем иной драматургии, совсем новой режиссуры...»?

Во всяком случае, так решив свою картину, Д. Храбровицкий получил очевидный выигрыш, имея возможность полнее показать героя в его непосредственном д е л е.

В «Укрощении огня» автору не безразлично, чем занимается его герой. И зрителю это не только не безразлично, а, наоборот, крайне важно. Первый запуск первой советской ракеты в далеких тридцатых, «катюши», создание самолета с реактивным двигателем, многоступенчатые космические ракеты — все это взаимосвязанные этапы развития одной технической идеи. Но это и безопасность Родины, и слава ее, и новые горизонты познания мира. И э т и м занимается герой, вся жизнь которого без остатка связана с совершенствованием и реализацией любимой идеи. Поэтому неудачи и удачи его воспринимаются зрителем особенно горячо и заинтересованно.

Драматургия картины сознательно построена на движении героя по руслу его прямого профессионального дела, им он наиболее интересен, им значителен. О том, мученик он идеи или не мученик, даже не остается времени подумать. Он счастливый ее обладатель и счастливый ее проводник — вот то главное, что воспринимаешь, следя за трудной, сложной судьбой Башкирцева.

Разве у мученика может быть такой сосредоточенный, такой не поддающийся описанию пронзительный взгляд, каким смотрит с экрана Башкирцев — Лавров, подперев щеку логарифмической линейкой, ловя мысли, которые приведут его к новому конструктивному решению?.. Разве мученики спорят так горячо и нелицеприятно, отстаивая свою правоту?.. Разве лицо мученика на том, тоже крупном плане, когда Башкирцев стоит, упершись

лбом в стекло, отгораживающее пусковой зал, и считает медленные секунды, удаляющие ракету со Спутником от Земли? И разве мученик подлетел на черной «Волге» к фургону приемной станции, когда послышалось такое желанное «бип-бип»?.. «Это из космоса заговорил Спутник, оповещая все континенты Земли о наступлении космической эры,— пишет Д. Храбровицкий в сценарии,— Башкирцев обхватил голову, запрокинул ее и, пытаясь сдерживать слезы, пошел, пошатываясь, в черную степь...»

Оператором сняты эти поистине незабываемые кадры как-то удивительно лирично, с подлинным волнением. Фигура Башкирцева медленно уходит в глубину экрана, растворяется в темноте ночи, и только сцепленные на затылке пальцы долго еще как бы светятся и приковывают к себе взгляд.

Кажется, Брюллов говорил, что руки в каждый данный момент выражают то же, что и лицо человека. От многих эпизодов в памяти остаются нервные, умные руки Башкирцева, руки мастеровые, сильные, волевые, говорящие, знающие толк в своем деле.

...Вот почему промолчал тогда Башкирцев, ничего не ответил на предостережение Циолковского! Будущий конструктор уже являл собою то единство характера и дела, которое принесло ему победу, и единство это с годами только крепло.

Своей жизнью, трудами своими он полностью в ы я в и л с я в деле, прекрасном и очень нелегком и единственно для него возможном. Необходимость свершить его, суровая и непреклонная необходимость, осознавалась им поэтому как высшее счастье, как самая благодетельная для него доля.

Партия призывает сегодня художников использовать все богатство художественных средств для создания впечатляющего образа нашего современника, живущего в условиях развитого социалистического общества, активно участвующего в важнейших процессах экономического, общественного и культурного преобразования, в борьбе за органическое соединение достижений научно-технической революции с преимуществами социалистического строя. Создание образа Башкирцева можно, надо до конца оценить именно в русле этих требований.

К. Лавров ведет свою роль с недюжинным размахом и проникновением в самую суть образа. Так и кажется: отбери у него текст сценария, артист сам заговорит словами героя, настолько он растворен в нем, так органичны каждый его жест, взгляд, поза, интонация.

Дар озарения присутствует в работе К. Лаврова, им явлены здесь поистине щукинская полнота бытия, полетная раскованность и свобода существования, сила ума и щедрость чувствований.

Он создает образ волевого, в принципиальных вопросах жесткого руководителя, работника, который не боится брать на себя ответственность, человека инициативного в самом прямом и значительном смысле этого слова. И в этом тоже — живой характер времени, предъявляющего к каждому из нас даже не повышенные, как принято говорить, а поистине в ы с о к и е требования.

Реальная программа движения к будущему, выдвинутая партией, столь многосложна и величественна, что выполнение ее требует сегодня воспитания людей волевых и самостоятельных, решительных и смелых, на каждом участке жизни и работы умеющих проявить свой талант — да, талант! — и преданность делу. Поэтому не может искусство не искать в жизни таких героев и не показывать их во весь рост, во весь размах сильных и деятельных натур.

«Укрощение огня» предлагает нам такого героя.

●

Один из критиков заявил категорически: никак не могу принять того, что связано в картине с семейной историей Башкирцева. И разом отнес всю эту историю к недостаткам ленты.

Но, может быть, не стоит спешить, а стоит разобраться, хотя бы понять, что нам в данном случае предлагает автор?

Исследовав в «Девяти днях одного года» одну ситуацию: Гусев в лице Лели находит опору, помогающую ему и жить и работать,

Д. Храбровицкий в «Укрощении огня» заинтересовался другой коллизией: женщина, жена не приходит на помощь к Башкирцеву, оставляет его одного в схватке с испытаниями. Кто же в этом виноват? Башкирцев? Да и он. Но разве только он? Ведь это он не шуточки шутит, когда говорит Наташе: «Мне даны большие права... Привлекать каждого, кто мне нужен... Так вот, понимаешь, ты мне нужна... Ты и мой сын. Это то, что называется жизнью. Я выматываюсь до тошноты... Прихожу вот в эту пустую квартиру, сижу тут и думаю о тебе... Я и вправду уже сдаю — стал слезливым и сентиментальным...»

Она этого не понимает. Не понимает на протяжении всей его и своей жизни.

Какое, однако, сердце не проникнется симпатией к женщине милой, одинокой, в скромных трудах и немалых заботах воспитывающей сынишку, к женщине страдающей, но независимой, умеющей постоять за собственное достоинство?

Все так, если бы было только так.

Ведь невозможно забыть, что по ту сторону барьера в этой психологической дуэли, фатально затянувшейся на годы, стоит не кто-нибудь, а Башкирцев, личность удивительно, грандиозно с о с т о я в ш а я с я, стоит человек, пусть великий, но отнюдь не железный, тоже страдающий, тоже способный уставать, болеть, не спать ночами, но ответственный при этом не только за одну свою личную судьбу, а за судьбы в некотором роде всех, в том числе, конечно, и Наташи.

Она не хотела быть «в том числе». И была по-своему права. Однако в том, что и Башкирцев не сразу понял значение для него Наташи, — как важно это понять, — не было ни эгоизма, ни суперменского равнодушия. Зритель отлично это понимает. А вот находим ли мы объяснения и оправдания поведению Наташи? Не знаю, не уверен. Рядом с ним она выглядит человеком если и стойким, цельным нравственно, то все же и при этой цельности что-то самое важное в жизни проглядевшим, что-то по собственному неразумению и духовной близорукости утратившим.

Не знаю, входило ли это в намерения драматурга, но если суммировать все впечатления от личности Наташи, то многое в ней покажется мелким, во всяком случае, не на масштабы личности Башкирцева рассчитанным. Ибо отказ ее вернуться к мужу, упорный, жестокий, безоговорочный, невольно воспринимается как месть за недостаточное внимание его к ней на том, первом этапе совместной их жизни, когда Андрей мог выскочить из теплой супружеской постели ради обсуждения с Карташовым новой научной тезы. «Ты будешь об этом жалеть!»— угрожает она при первой разлуке и потом с упорством, заслуживающим, право же, лучшего применения, осуществляет свой план.

В. Дорошевич в очерке «Софья Андреевна», защищая честь жены Льва Толстого от потока клеветы и вымыслов, который обрушился на нее после ухода великого старца, приводит, в частности, такое ее высказывание: «Забывают, что я ведь не Толстая — я только жена Толстого».

Софья Андреевна, будучи женщиной мудрой и любящей, понимала разницу между собой и мужем в глазах человечества. Наташа же, не имея на то духовных оснований (фильм их не предлагает), хотела, судя по всему, как минимум стать вровень с Башкирцевым, не постигнув при этом его характера, не поняв его призвания, не по-женски, а именно по-бабски ревнуя его к делу, без которого он просто не мог бы существовать.

А он на беду оказался однолюб. Вспомните, в какое нелепое положение поставила себя красивая и умная, талантливая Зоя Сергеевна (С. Коркошко), явившись к Башкирцеву с «шикарным предложением» жить вместе!

До конца прорисовывает образ Наташи последний штрих: согласие остаться в доме мужа она дала только после того, как узнала, что в распоряжении Андрея Ильича есть личный самолет и увидела на его лацкане звезду Героя, а в довершение всего сообразила, что вся эта «фантастика» с запуском космонавта имеет прямое отношение к ее мужу...

Таким объективно выстраивается ее образ.

Актриса Ада Роговцева, во всеоружии своего обаяния и мастерства, стремится играть другую Наташу — умную, гордую, незави-

симую, имеющую за душой нечто большее, нежели это может показаться на первый взгляд. Но что?.. В драматургическом материале это ее стремление опоры не находит. И невольно покоренный натурой Башкирцева, со всеми его достоинствами и недостатками, зритель то и дело восклицает, следя за Наташей: «Да что же это она делает!.. Разве ж так можно!.. Помилосердствуйте!»

Оскорбленное самолюбие Наташи мешает ей сдвинуться с мертвой точки: сама буду страдать, но и ему жизнь испорчу!

Конечно, драматург мог оказаться подобрее к зрителю и придумать Башкирцеву жену помудрее сердцем. Но что поделаешь — она у него такая. А «жена есть жена»...

И все-таки, наверное, не все безупречно в драматургическом построении этой линии фильма. Вероятно, можно было более тщательно разработать некоторые посылы и мотивировки и занять более последовательную позицию по отношению к образу, чтобы ликвидировать очевидное противоречие между трактовкой образа актрисой и его объективным человеческим смыслом. И все же история любви Башкирцева многое сказала о нем, о непростом его характере, категоричном, фанатичном, о его умение любить сильно и самоотверженно. А значит, история отношений с Наташей привлечена в картину не напрасно. Без нее картина была бы бедней.

Мне показалось, что не всегда в ходе действия такие важные персонажи, как Логунов (А. Попов) и Головин (И. Владимиров), проявляются как живые люди, а не только как функции, как обозначения определенных сил. Что в человеческом плане они чаще «берут» от Башкирцева и реже ему дают, что они могли бы больше «играть Башкирцева», более органично вписаться в действие, а не только представительствовать и выступать то в роли оппонентов главного героя, то его официальных вдохновителей. Так мне показалось. Хотя, вероятно, и этой особенности картины можно найти объяснение...

Хочется и дальше вникать в произведение, находя в нем новые поводы для одобрения, споров, рассуждений. Это доказывает, что мы прикоснулись к живой плоти искусства.

Как же определить то главное, что привнесла картина в наш духовный багаж, какая эмоция властвует над всем, когда смотришь фильм? Чувство гордости за наше советское искусство, за наш народ и социалистический строй, при котором страна шагнула на такую высоту технического, научного, социального прогресса, гордость за советских людей, созидателей и защитников счастья и мира на планете.

Народ, партия, эпоха зовут своих художников выражать время в произведениях ярких и значительных, посвященных самому главному, что определяет нашу жизнь, исследующих важнейшие проблемы современности образно, страстно, в произведениях правдиво и умно повествующих о героической истории советского народа. Я уверен, что «Укрощение огня» — один из примеров ответа делом на этот «социальный заказ» времени.

Таких примеров должно быть больше и будет больше! Великая эпоха социализма рождает искусство, масштабы которого под стать ее дерзаниям и свершениям.

Какие вы? — спрашивают нас люди на планете. — Откуда у вас такие силы, чем вы прекрасны? Они спрашивают, и мы должны отвечать, потому что это — политика, это борьба за наши идеалы.

Социалистическое искусство, наступательное, во всеобъемлющем смысле этих понятий революционное, политическое искусство, должно дать и дает миру свидетельства нашего величия.

В обход темы

Л. Ягункова

«Возвращение к жизни». Сценарий М. Ерзинкян и В. Басова. Постановка В. Басова. Оператор А. Кузнецов. Художник А. Пархоменко. Композитор В. Баснер. Звукооператор Г. Коренблюм. «Мосфильм», 1971.

Зачем была поставлена эта картина?

Я смотрела фильм и не находила ответа.

Только обратившись к книге Ахто Леви «Записки Серого Волка», по которой писался сценарий, я смогла нащупать ответ на этот вопрос.

...В 1943 году эстонский мальчишка с острова Саарема, сын фашистского легионера, бежит из дому в Германию. Оккупационные власти поощряют беглеца и даже снабжают его необходимыми документами: Германии нужны молодые рабочие руки. Но мальчишка, прибавивший себе два года, чтобы получить литер на выезд, вовсе не собирается работать. Планы у него грандиозные: из Германии перебраться в Австрию, затем перейти Альпы, попасть в Италию, а оттуда уж рукой подать до Африки, где, как известно каждому, можно легко разбогатеть, торгуя слоновой костью и алмазами.

«Абрука — пиратский остров. Пираты не живут там, а привозят на остров награбленные драгоценности...» — такой записью открывает свой дневник мальчишка, больше всего гордящийся тем, что сумел снискать у друзей прозвище Серый Волк.

Дневник Серого Волка и начат был для того, чтобы стать летописью славных похождений его владельца. Но окажется он летописью унижений и позора...

Жизнь по-своему распорядилась маленьким искателем приключений. Прямо с парохода он попадает в рабство к немецкому помещику. Бежит от него, оказывается в лагере для перемещенных лиц. Тяжкая лагерная жизнь, конечно же, не по нему, и, опять прибавив себе годы, он вступает добровольцем в немецкую армию. Но, не сносив и пары сапог, бежит и оттуда. «На воле» ему удалось обзавестись «друзьями». «Друзья» оказались щедры на хитроумные советы. Ради куска хлеба он пел в кабаре. Ради крыши над головой ночевал в публичном доме. А дальше — еще более сомнительные способы удержаться на поверхности. Продажа фальшивых золотых колец, первая кража...

История жизни молодого эстонца, изложенная в этих дневниковых набросках, передана в лирическо-доверительных тонах, с надеждой пробраться к сердцу читателя, взволновать его невыдуманным драматизмом, серьезностью судьбы героя, с желанием приобщить тех, кто прочтет книгу, к нравственным урокам, которые из горечи поражений и многих постыдных падений извлек ее автор. И если книга приобрела известность, то секрет ее успеха следует искать не в каком-то особом литературном даре автора, а прежде всего в его глубокой искренности, в умении так перелистать драматические страницы своей биографии, чтобы не с о б ы т и я сосредоточивали на себе внимание читателей, а то, как через эти события автор (он же герой) прорвался к правде, к победе над своим прошлым. Вот почему, чем больше взрослеет, умнеет Леви Липпу (он же Ахто Леви, он же Серый Волк), тем чаще и чаще заканчивает он свои повседневные записи моральными выводами — результатом размышлений героя над тем, куда он пришел и куда должен выбиться в конце концов. Должен — чего бы это ни стоило, как бы это ни было трудно.

Эти выводы, эти «остановки» для самооценки на пути сурового и жестокого существования, может быть, и есть самое привлекательное в повести. Попытка нравственного осмысления жизни — правдивого, честного, бескомпромиссного — это то, ради чего стоит, ради чего хочется читать «Записки Серого Волка».

Наверное, эти же особенности книги, подумала я, повлияли на решение тех, кто, узнав, что режиссер Басов хочет экранизировать «Записки Серого Волка», согласился с важностью, полезностью такой работы: фильм о духовном рождении человека, сумевшем выбраться на верную дорогу из глубокой пропасти, фильм о воспитании чувств, о силе правды, под воздействие которой в конце концов попадает герой, мог бы сказать подрастающему поколению нечто полезное, нужное.

Есть в судьбе героя «Записок» еще один аспект. Два мира, две бесконечно враждебные друг другу, принципиально отличные друг от друга общественные системы формировали душу Леви Липпу. Один мир сделал из него Серого Волка, другой — ч е л о в е к а. Один — отнял у него честь, совесть, счастье, другой — вернул все это, вернул Серого Вол-

ка в человеческое сообщество.

И, действительно, нельзя было не воспользоваться возможностью на примере этой жизни показать, как страшен т о т мир и как добр, требователен и справедлив к человеку н а ш мир. Показать, столкнув оба эти мира в душе одного человека, до дна познавшего ужас и ложь одного и правду другого.

Нет, стоило, очень даже стоило экранизировать «Записки Серого Волка»...

●

Тем более что и режиссер Владимир Басов как будто бы так и понимал свою задачу. В интервью, данном корреспонденту «Кинонедели», он предупреждал: «Судьба семнадцатилетнего Серого Волка, возвратившегося из эмиграции в Эстонию, его участие в националистической банде «лесных братьев», затем скитальческая жизнь вора и многолетнее заключение — все это займет в ленте немного места. Главное для нас — проследить внутреннее движение образа: как Волчонок превращается в Волка и постепенное в о з р о ж д е н и е (разрядка моя.— *Л. Я.*) в нем человека — это одна из важнейших тем нашего советского киноискусства».

Но... странный это литературный жанр — режиссерские декларации. Читаешь об одном, а смотришь картину — оказывается она совсем о другом.

Да, верно, авторы сценария М. Ерзинкян и В. Басов ограничили событийный размах повести. Мы знакомимся с Арно (так зовут в фильме Серого Волка) спустя много лет после того, как он вернулся из Германии. Ладный, рослый парень в кожаной куртке выходит из леса на шоссе и останавливает проезжающее такси. В машине, кроме шофера, три женщины. После сдержанного обмена приветствиями — необязательный разговор о погоде. Женщины едут к морю. Парень желает им счастливого пути, просит притормозить: «Отсюда дойду». И вдруг, почти не изменившись в лице, выхватывает револьвер. «Руки — на руль», — это шоферу. «Деньги, драгоценности, живо!» — это ошеломленным пассажиркам.

Итак, с первых же кадров перед нами предстает человек вполне сложившийся. Историю его жизни авторы покажут потом: прошлое героя проходит перед зрителем лишь в воспоминаниях, в кадрах-иллюстрациях.

Мальчишка, беззаботно распевающий песенку в идиллическом семейном кругу; прячущийся на палубе немецкого парохода; чинно сходящий по трапу на землю Германии; юноша, спешащий в строй своих сверстников — фашистских люфтваффе; выслушивающий указания хозяина-помещика; торопливо шагающий по чистеньким улочкам немецкого городка; беседующий с расположенным к нему «положительным» Уго; торгующий на толкучке фальшивым золотом — этот калейдоскоп быстро сменяющих друг друга, наскакивающих друг на друга, плохо расчлененных, как бы скомканных кадров дает только внешнее обозначение этапов пути, через которые приходится пройти герою. Но именно только обозначение. Какое внутреннее значение имеет происходящее для героя повествования, как оно отражается на его психологии, остается вне поля зрения авторов, а следовательно и зрителя. С трудом улавливаются не только причинные, а и временные связи между этими произвольно перемешанными возвратами прошлого, узнаются только факты, но отнюдь не их внутренний смысл, не их влияние на Арно.

К тому же авторы сценария слишком многое из того, что важно как раз для характеристики внутренней эволюции героя, вообще оставили без внимания. Мы не увидели Волчонка — самоуверенного, простодушно невежественного, исповедующего культ «сильного человека», культ Тарзана и Длинного Ножа. Мы не задержались ни на миг и на его философии, на его понимании личности: «Будь жестоким, ловким, сильным — и ты победишь все трудности». То есть как раз на том, что определило превращение Арно в подонка, в убийцу, вора, в отщепенца, в Серого Волка.

Конечно, мы видим, к а к а я жизнь окружает Арно. Мы понимаем: человек, оторвавшийся от родины, почти не знавший ни ласки матери, ни доброго слова отца, человек, для

«Возвращение к жизни». Арно—Л. Мерзин

которого первые впечатления взрослеющего ума — обстановка фашистского государства с его звериными законами человеконенавистничества, насилия, всепроникающей подлости и тотальной жестокости, мог ли он стать иным, чем стал?

Мы думаем и о другом: не здесь ли истоки распада души обыкновенного мальчишки и превращения его в Волчонка, затем в Волка? Не здесь ли — корни проблемы, которая могла — окажись она в центре внимания авторов картины — сделать фильм поистине боевым и современным?

Но, думая об этом, мы, повторяю, видим, как слабо, только походя, без специального акцента на смысле происходящего с юношей выражены в картине эти важнейшие тематические узлы. Как «смазана» в этих эпизодах фильма драматургия характера и как только знаками, только через внешние обозначения мест и обстоятельств действия передается в них биография героя.

Становление характера, формирование личности... Какой это вообще сложный, порою противоречивый процесс!

Задумывались ли об этом — с волнением, с жадным и неотступным стремлением разгадать «тайны» этого процесса — авторы картины?

Я не вижу в фильме следов такого страстного стремления проникнуть в трагедию юноши. Не нахожу в нем тех аспектов, тех поворотов темы, которые могли бы сделать рассказ о гибели души Арно, о его сползании в пропасть нравственно важным для наших зрителей. Ведь им надо не просто узнать о том, как это происходило, а взволноваться, встревожиться, соприкоснувшись с опасностью духовного растления, вырождения, на которую обрекла юношу вся его жизнь.

Позволю себе здесь отвлечься от фильма «Возвращение к жизни» и вспомнить письмо некоего Вити Минина, опубликованное в «Комсомольской правде».

«Вам интересно, почему я вечером иду на улицу и слоняюсь по ней без дела? — писал Витя Минин. — Конечно, вы можете сказать: иди в спортсекцию, кружок, театр, консерваторию и еще все такое. А мне это не нужно! Чемпионом я, конечно, не стану, а здоровья и так хватает. В кружок мне ходить смешно, там школьнички бегают, да и неинтересно мне какие-нибудь самолетики клеить. В театр мне тоже неинтересно ходить. Там скучно. Мне неинтересно слушать вашу классическую музыку. Я не вижу в ней ничегошеньки. Что мне делать, если все это неинтересно? Другим вот интересно, а мне нет. И я не хочу восхи-

«Возвращение к жизни». Арно — Л. Мерзин, гитарист — В. Басов

щаться какой-нибудь великой картиной, когда мне на нее плевать. А вот с ребятами мне интересно. Когда мы все вместе, мы чувствуем, что мы что-то значим. Мы можем постоять за себя. Ехали мы как-то в электричке. Поздно, народу мало. В нашем вагоне компания таких вот ценителей — четыре человека. О Чайковском вроде бы разговор. Ну, а мы стали к девушкам приставать, просто так, как это бывает, ради смеха. Так ценители нам даже слова не сказали. Девушек-то мы в покое оставили, а уж «ценителей» поучили джентльменству, хорошо поучили».

Вот он — лихой, «шикарный» парень, умеющий «постоять за себя». Вот он — неумирающий Голубой Ковбой, Черный Капитан... Казалось бы, все тут разное: и условия жизни и биографии, а между тем невольно думаешь: попади такой в соответствующую обстановку, и может повториться судьба Волчонка с его доморощенной философией того самого «супермена», кого Ахто Леви, раздумывая над уроками своей жизни, точно назвал в книге самоуверенным дикарем.

Думали ли авторы картины «Возвращение к жизни» о таких, как Витя Минин? Были ли взволнованы их судьбой? Стремились ли предупредить их об опасности, указать на пропасть, в которую можно упасть? Хотели ли, чтобы их фильм страстно звал к правде, к истинной, полной содержания жизни?

Нет, и этого стремления я не почувствовала в картине В. Басова.

Как же он не зажегся мыслью, такой важной для Витей Мининых, о том, что от неуважения к человеческой жизни один шаг до насилия? Что от неуважения к духовным ценностям, которые накопило человечество, один шаг до морального падения? Мысль эта просилась, рвалась в фильм... Но в картине В. Басова ее нет. Режиссер не дает себе труда задуматься над тем, почему его герой так быстро покатился вниз, разделил долю воров и бандитов. Почему, пройдя через войну с фашистами, он не содрогнулся, не проклял насилие...

Не духовная ли примитивность и невзыскательность подростка, кроме всего прочего, сыграли здесь свою роль? Не отсутствие ли своей тревожной и честной мысли о жизни, о той трагедии, через которую тогда проходил мир, как раз и бросило его на скользкую дорогу? И не в страшной ли болезни полной внутренней пустоты причины появления на свет Серого Волка?

Все эти вопросы, столь серьезные и острые, не снятые и поныне с «повестки дня», начисто обойдены постановщиком картины, так, как ес-

ли бы их совсем не было, так, как если бы не к ним прежде всего вела нас горькая история человеческого падения Арно. Хотя в фильме две серии. Пять тысяч, как принято говорить, «полезных метров пленки». На таком метраже можно было поглубже заглянуть в духовный мир юноши, не ограничиваться беглым, поверхностным изложением биографических фактов, а предпринять ту самую попытку исследования, которую сделал в своей книге Ахто Леви.

Иначе зачем же было обращаться к этой биографии, такой горестной и такой ранящей воображение?

●

Но, может быть, не состоявшийся в той части картины, где речь идет о превращении Волчонка в Волка, разговор о главном в его судьбе удался в другой, повествующей о постепенном возрождении человека? Ведь в фильме важно было не только установить точный диагноз, объяснить природу явления, перед художником стояла задача еще более трудная: показать путь внутренней перестройки, психологической ломки, «перековки» характера. Путь от зла к добру, от полной эмоциональной глухоты к способности чувствовать, мыслить.

Как будто бы В. Басов эту задачу понимал, поскольку подчеркивал, что «главное... проследить внутреннее движение образа». Однако ход фильма и в дальнейшем свидетельствует: режиссер не старался преодолеть нелегкие препятствия художественного порядка, возникавшие на пути решения этой задачи. Больше того, на всем протяжении фильма он, по сути, миновал главную свою тему, всюду предпочитая решения менее сложные, упрощенные.

Желание упростить задачу проявляется, пожалуй, уже в том, что Серый Волк с самого начала отстранен от самого страшного, от того, что могло бы показать всю глубину его падения: в злодеяниях «лесных братьев» он не участвует, черты жестокости профессионального преступника в нем явно смягчены. Кажется, что тот Арно, которого мы видим снова на родной эстонской земле, уже сделал первый шаг, пробиваясь на верную дорогу, хотя до этого пока еще ему очень далеко. Долгий путь познания добра, обретения человеческого достоинства для Арно ведь еще впереди. Но режиссер спешит вбить «заявочный столб» и пытается сразу же если не освободить своего героя от груза прошлого, то облегчить ношу. Да и грязная, темная биография Серого Волка не давит тяжким камнем на его душу, во всяком случае мы не чувствуем по-настоящему ее невыносимого гнета, от которого только под воздействием действительности, с трудом проходя через многие искушения, освобождается Арно.

И самый процесс освобождения, очеловечивания Волка происходит в фильме скорее декларативно, а не в сложном переплетении жизненных обстоятельств, психологических мотивов, влияний окружающей среды.

«Сегодня я говорю спасибо всем тем, кто помог мне добрым делом и словом», — писал Ахто Леви.

К сожалению, та помощь, которую он получает на экране, вряд ли вызвала бы у него слова глубокой признательности. Прописные истины, изрекаемые ограбленной учительницей; нравоучения музыканта, пострадавшего от других воров; мельком показанная забота об Арно в тюремной больнице какого-то заключенного — разве способно это пробудить в закоренелом преступнике интерес к «сложной науке» — доброте? Неужели подобные встречи помогли прорезаться в нем ростку настоящей человечности? Как не почувствовал, к примеру, В. Басов — тонкий, умный актер, — что сцена в гостинице, где он сам играет обкраденного гитариста, с ее незамысловатой водевильной эксцентриадой, примитивной нравоучительностью и даже сентиментальным дуэтом под гитару,— всего лишь вставной номер, что в таком виде она не работает, не может работать на нравственную проблематику картины!

Как мог не понять опытный постановщик В. Басов, что учительница, которая спасает обокравшего ее грабителя от милиционера, а потом додает ему деньги, которые грабитель не успел у нее отобрать, нелепа

и неестественна. Что во всю эту сцену не веришь, что кажется она нескладной и неудачной выдумкой...

Но не это главное. Основная неудача фильма в другом, несоизмеримо более существенном.

●

Биография А. Леви, изложенная в «Записках Серого Волка»,— убедительное подтверждение благотворного преобразующего воздействия на формирование героя земли, где наконец-то произросло его человеческое «я»,— чистой земли социализма. В Советской стране, в стране раскрепощенного труда, в обществе, мораль которого зиждется совсем на иных законах, чем те, что усвоил герой в капиталистическом мире, хищный зверь и стал человеком.

Экран не то чтобы игнорирует эту важнейшую закономерность, повлиявшую на преображение героя, нет, он эту закономерность сюжетно обозначает. Но именно только обозначает, к тому же как-то вяло и неуверенно. Реальная жизнь, преподающая уроки человечности и добра, характер новых отношений людей, сложившихся в стране, куда после долгих странствий по задворкам капиталистического мира попадает Арно, новое мироощущение, новое восприятие действительности, постепенно проникающее в него,— все это едва намечено в фильме. В самом деле, поглядите, как неинтересна жизнь, с которой сталкивается Арно на свободе. Не чувствуется ее живого пульса, динамичного ритма. Пустынное безлюдье улочек, невыразительные городские пейзажи в какой-то унылой серой дымке... Почему так безлико и скучно выглядит Эстония в фильме, снятом оператором А. Кузнецовым? Хоть бы раз запечатлела камера обаяние ее суровой красоты, хоть бы раз увидели бы мы героя, охваченного чувством преданности родной земле... Хоть бы раз дал нам режиссер своего героя в живом, естественном столкновении с тем новым, что не могло не остановить его внимания, не могло не ранить душу надеждой, мечтой о другой жизни после возвращения на родину...

Поэтому невольно спрашиваешь себя: как же все-таки решается в картине проблема «возвращения к жизни»? Что помогает возрождению человека?

По мысли авторов, героя «спасает любовь». «Мой фильм — о любви, — заявил В. Басов в уже цитированном интервью. — О любви в самом широком смысле, о любви к женщине, о любви к земле, на которой родился. Любовь пробуждает в герое искру человеческого, очищает его от скверны и грязи, помогает ему вернуться к людям. Именно любовь к Мари, ее доверие к Серому Волку, то, что она увидела в нем человека, а не «серого волка», заставило Арно сделать шаг вдогонку жизни».

Но, как мы уже убедились, проявить любовь «к земле, на которой родился», герою не дано. Не дано совсем. Такой любви режиссер просто ни разу не рассмотрел, не отметил в своем герое.

Остается любовь к женщине. История Арно и Мари (в книге — Сирье) вырастает из э п и з о д а, каким она была в «записках», в основную сюжетную коллизию, становится, по сути, лейтмотивом, ведущей темой фильма. Наверное, можно было бы принять и такую авторскую интерпретацию, если бы она способствовала разработке тех проблем, которые важны для нас в судьбе Серого Волка. Активная, деятельная любовь, как известно, способна творить чудеса, почему бы не свершиться «чуду» возрождения и этого человека также?

Однако и здесь история живых человеческих отношений подменяется иллюстрацией. Почему Мари заинтересовалась вором, случайно попавшим в ее квартиру? Во имя чего открыла ему сердце? Все это никак «не прописано» в фильме. Да и кто такая Мари? Каковы ее идеалы, стремления? Не отразились в образе Мари ни ее духовный мир, ни ее биография: война, пересыльный лагерь, побег на родину... Единственная краска, которую мы видим у актрисы В. Титовой, — постоянная меланхолия. Объясняется эта меланхолия, вероятно, тем, что Мари еще не нашла своего личного счастья. Очевидно,

Мари поджидает «своего героя». И вот герой появляется. Но пробудилась ли в ней самой в эту минуту та «искра человеческого», которую, по словам В. Басова, она зажигает в Арно? Искра нежности, искра доверчивости искра жизнелюбия? Нет. Наедине с Арно Мари остается все такой же — холодной и бесстрастной, равнодушной, вялой. Постоянным однообразием, скудостью красок, безжизненностью, внутренней аморфностью удивляет в этом фильме игра актрисы...

Не потому ли и Арно — Л. Мерзин отвечает ей той же сдержанностью?

В изображении «камерных сцен» кинообъектив не скупится на «красивые кадры»: Мари, то в виде скромной мечтательницы, то в идиллическом облике «хозяюшки»... Но все эти сцены не в состоянии убедить в глубине натуры Мари, в способности ее на любовь необычную, которая помогает другому человеку подняться над самим собой.

История отношений Арно и Мари проходит через все киноповествование, но при этом не претерпевает никаких эмоциональных колебаний, не обрастает подробностями, которые могли бы волнующе и убедительно рассказать о незаурядности их чувства.

Даже трагический исход этой любви — убийство Мари, — кажется, не вызывает потрясения в герое, во всяком случае такого, которое ответно отразилось бы и в нас, а самого Арно подвигло бы на решительный душевный переворот.

Что же остается? Тюрьма. Воровское подполье. Опять тюрьмы. Убийства. Побеги. Опять тюрьмы. Ограбления. А потом — свидания Арно с Мари, завершающиеся ее гибелью.

А где же возвращение в жизнь? Его психологическое объяснение? Его жизненная закономерность? Его человеческая и социальная правда?

Увы, «возвращение» в фильме декларировано, но не прослежено, не объяснено художественно. Даже не показано сколько-нибудь внятно в сюжете картины.

Тогда, возвращаюсь я к вопросу, с которого начала статью, для чего ставилась эта картина? Какая проблема волновала ее авторов, жгла их сердца?

Да и волновала ли их вообще какая-нибудь проблема, какая-либо мысль?

●

Итак — неудача, и, как это ни обидно признавать, не случайная, а в какой-то мере закономерная. На счету у В. Басова есть картины, имевшие заслуженный успех. Но успех тех картин был предопределен в первую очередь тем, что художник, обращаясь к живым и острым конфликтам времени, поднимал важные общественные проблемы, отображал на экране поступательное движение жизни, правдиво и глубоко раскрывал характеры. К сожалению, некоторые из последних работ режиссера настораживали: не подменяют ли крепкие профессиональные навыки глубину художнического проникновения в жизнь? Не становится ли эдакая экранная «гладкопись» его режиссерской манерой? Не уходит ли художник от точности, зоркости жизненных наблюдений в сторону решений поверхностных, банальных?

Критические замечания, прозвучавшие в свое время в адрес фильма «Метель», а в определенной степени и в связи с небрежностью режиссуры, так наглядно обнаружившейся в последних сериях картины «Щит и меч», казалось, должны были быть серьезно восприняты В. Басовым.

Картина «Возвращение к жизни», к сожалению, не свидетельствует о том, что такой пересмотр состоялся. Следы торопливой непродуманности, поверхностности, расчета на невзыскательность зрительского восприятия, на то, что «блатной материал» вывезет, разожжет зрительский интерес, слишком видны в новой его картине.

А ведь фильм мог бы ответить на многие вопросы, которые неизбежно встают перед молодыми, вступающими в жизнь. Мог активно участвовать в спорах и дискуссиях, которые возникают на страницах печати и в устных диспутах. Мог внести свою лепту в воспитание чувств наших современников.

Но режиссер пошел не этим путем — он пошел в обход проблемы.

С подлинным верно

Ю. Черниченко

«Труды и дни Терентия Мальцева». Автор сценария и режиссер С. Зеликин. Оператор Д. Серебряков. Центральное телевидение. Творческое объединение «Экран», 1971.

Вот одна из любимых его притч — она вычитана у древнего автора.

Вольноотпущенник Гай Фурий Кресим стал получать урожаи со своего участка большие, чем другие с целых латифундий. Соседи от простой зависти перешли к обвинениям в колдовстве: переманивает урожаи! Дошло до суда. Кресим пригнал на форум своих сытых волов, приволок тяжеленные лемеха, мотыги: «Вот мое колдовство... но я не могу принести сюда свои ранние вставания, бодрствования по ночам, проливаемый мною пот!»

Его самого, Терентия Семеновича Мальцева, тоже не раз обвиняли, но не в больших урожаях, хотя они и велики были, а в том, что не так сеет, не так пашет. И он мог в оправдание свое показать орудия, но не мог предъявить тысячи проштудированных томов, бессонные ночи, которые он провел в беседах с философами, раздумывая над ролью пахаря.

Еще один из любимых образов его — шахматная игра. Играют Человек и Природа, первый ход всегда за второй. Самые неожиданные обстоятельства могут встать перед земледельцем, и думать некогда, цейтнот губителен. Сушь или сильнейшие ливни, морозы в августе или ураган в июле, ржавчина на листьях или гниль на корнях, жар в налив или туман в дозревание — любой ход может решить судьбу пашни. Партнеры равноправны. Всемогуществу одной стороны противостоят ум, опыт и талантливость другой.

Больше пятидесяти лет играет такие партии Мальцев, и счет явно в его пользу. Если бы даже он не вырос в ученого, в философа земледелия, в Героя Социалистического Труда, депутата Верховного Совета и почетного академика ВАСХНИЛ — в истории колхозного строя он сохранился бы как одаренный самоучка-агроном, пахарь, полевод (так, по-старинному и ныне зовется его должность). Отстаивая крестьянское здравомыслие, защищая право самому распоряжаться на своей земле, он не раз ставил на карту все — и в конце концов оказывался победителем. Если бы он отдался чистой науке, время сохранило бы его имя за открытие нехоженых путей, за оригинальные попытки решить вечные задачи земледелия. Уже десятки миллионов гектаров в стране обрабатываются без оборота пласта. Если бы не труды Терентия Семеновича, мы должны были бы счесть эту систему канадской, перенесенной из-за океана. Но потому-то со сравнительной быстротой и распространилась новая обработка, что путь ей проложил опыт Мальцева.

Он вышел в академики, оставшись колхозным человеком. О Терентии Мальцеве пока ничего не узнаешь в энциклопедиях, но его жизнь уже неотделима от истории колхозного села. На опытничество его благословил И. В. Мичурин, первую его научную статью напечатал в журнале «Колхозник» Максим Горький. Несколько раз за большую жизнь настигала его громкозвучная слава — и не изменила ничего в его характере. Несколько раз он был наказан забвением, ему советовали переучиваться, менять взгляды. И тут он остался тверд.

Терентий Семенович Мальцев — человек новых коммунистических нравственных качеств и старого закала. Он стар для такой молодой и модной музы, как документальное кино. И все же кинематографисты приехали к нему, в колхоз «Заветы Ленина», и попросили его рассказать о своей жизни.

Режиссер кино документального в отличие от своего собрата по художественному кино снимает не актера, а человека, какому нужно сыграть самого себя. Не тип полевода, пилота, журналиста (стандарт есть на все), а именно себя. Отбор произведен жизнью, его значимость как полевода или

«Труды и дни Терентия Мальцева»

пилота признана. Личность его раскрылась в истинном его деле. Но он — артист на общественных, так сказать, началах — играть не учился, раскрывать себя — тем более. Очень часто (из стеснения ли, из охоты ли помочь режиссеру) человек старается говорить и двигаться, как положено. На людях, перед камерой говорить то, о чем только думается, это стыдно. Лучше стандарт. Если этот стандарт крепок и в режиссере, если стоящий за камерой уже заранее знает, каким должен быть его герой, дело идет на лад, и картина получается гладкая. Если же режиссер чувствует — где неправда, где липа, фальшь, процесс съемок будет для героя мучительным. Потому что тот полевод (пилот, литератор) ни в какие стандарты не лезет. Потому что тут возможно открытие. Когда личность родится второй раз — уже как факт искусства.

Эти соображения основаны на определенном — огорчительном! — опыте моего сотрудничества с документалистами. Опыт убедил, что и кинопленка (с синхронно записанной речью, не засвеченная, даже не испорченная при проявлении) может не стать документом. Когда человека, живущего страстями, раздираемого всеми противоречиями, знакомого до морщинки, до манеры курить, тебе представляют в убогом «кобеднешнем» виде, ты отказываешься от веры в камеру и стыдливо просишь убрать свою фамилию с титров.

Самарий Зеликин снял фильм «Труды и дни Терентия Мальцева». Режиссер — городской человек, не считающий себя знатоком сельских проблем. Говорит это не он, а сам фильм. В картине не сказано, сколько зерна получает Мальцев с гектара. Почти ничего не говорится о Мальцеве-ученом. Открытие безотвального способа обработки, дающего полю возможность и при пахоте продолжать почвообразовательный процесс, объявление (вслед за Овсинским, Фолкнером, канадцами) отвала злодеем, транжирой плодородия, философское обоснование приемов борьбы с засухой в великом яровом клину — об этом можно всерьез говорить лишь со специальной подготовкой.

Не за свое С. Зеликин не берется — в этом уже первый залог правды. Режиссер предлагает историю нравственную. Это рассказ об освобождении человека. От гнета царизма и от власти идиотизма деревенской жизни, усугубленного староверством. От свойственного крестьянской душе деления земли на «свою» и «чужую». От робости и равнодушия в делах земледельческих, какие позволяют ретивому уполномоченному командовать,

«Труды и дни Терентия Мальцева»

когда сеять, и плодить шаблон и недороды. От невежества, какое мешает одолеть действительно мудрую книгу, вместить мыслительный опыт человечества, а толкает к заурядному, расхожему чтению. Это рассказ о труде как пути нравственного развития. Это повесть про то, что служить народу можно только служа близким, не абстрактным людям — вдове-колхознице, соседу по улице, чей трудодень всегда зависел от полевода, сыну, внучатам, Курганской области, Сибири.

Ну, а что в итоге прожитой жизни? Что, когда уже есть и слава, и академический диплом, и труды на чужих языках, и... семьдесят пять за плечами?

Зерна на ладони. Плиний, Вольтер и умный Энгельгардт при вечернем чтении с молодыми друзьями. И взыскательный контроль за самим собой — правда, только правда. Фальшь — рабство. Этот человек — свободен.

По праву давнего знакомства с Терентием Семеновичем, высоко ценя дружбу выдающегося земледельца, хочу засвидетельствовать свое мнение о фильме:

— С подлинным верно.

Создан кинопортрет человека, какой к лучшим чертам российского крестьянина прибавил за свою жизнь нравственные достоинства гражданина коммунистического общества.

С. Зеликин не ушел от соблазна подчеркнуть трудность задачи. При монтаже намеренно сохранено такое: полевод перед работающей камерой доверительно говорит режиссеру, что ничего не выйдет, актер он скверный, одно мучение. Перед финалом нам снова напоминают: а Мальцев говорил, мол, что ничего не выйдет. Так гордый урожаем агроном непременно вставит: «Несмотря на исключительно сложные погодные условия...» Но не будем ставить всякое слово в строку. В целом и тональность и приемы очень точны: отвечают сути повествования.

Сельское мнение о человеке складывается десятилетиями, оно может быть беспощадным, может отличаться от официального, но оно есть всегда. Режиссер пошел трудным путем — решил послушать, «что люди скажут».

Этим он увеличил число действующих лиц. Ведь что ни отзыв о Терентии Семеновиче, то и характер. Вот, старый, изработавшийся председатель, жалеющий о горячих деньках, вот колхозница, с сердцем говорящая о том, как же мало Мальцевых, вот сосед — директор с запалом армейского комиссара, вот секретарь обкома, министр... Да, и

министр — ведь в пору борьбы за право разумно сеять Мальцев обращался в сферы высокие, и мнение В. В. Мацкевича, приведенное авторами фильма, тут звучит как явное признание победы колхозной творческой мысли.

Фильм о полеводе, о «пшеничном аристократе». Как же московскому режиссеру не сказать о запахе черного хлеба, о шелесте колосьев, о земле-земельке, как не снять пот на лбу и горы золотого зерна! Не снял. И потому получился фильм без сусальности и слащавости — без того «знания», что дается дачными прогулками. Тут работа, и по сути своей она не отличается от кладки стен или труда на мурманских траулерах.

Фильм документальный, и он обильно документирован. Если хотите видеть как русские пленные жили в лагерях кайзеровской Германии, как выглядели первые зауральские колхозники, какими были рукописные богослужебные книги д в о е д а н, какие сельские календари выпускались между двадцатыми и семидесятыми годами, как открывался Третий Всесоюзный съезд колхозников — вам надо посмотреть фильм Самария Зеликина.

Но это художественный фильм, и самая интересная, притягательная фигура в нем — Мальцева. Высокий, сутуловатый, с руками большими, разработанными, то суровый, то детски безмятежный и радостный, но всегда абсолютно искренний, доверчивый в откровениях и скромный по высочайшей культуре — такой тип подан нам на наше раздумье о себе и своей жизни. Мне думалось, что я хорошо знаю Терентия Семеновича. Но такого Мальцева, каким я увидел его в школьном эпизоде, перед первачками — говорящего с иным, дальним поколением просто и как с равными, скорбящего о тех, кто пробирался к грамоте угольком по стене, палочкой по снегу, болеющего за обиду любого малого летами человека, — такого Мальцева я не знал. Скрытая камера — это не объектив в щелке, а тот подъем к подлинности, когда камера исчезает для нас, оставаясь стоять перед героем. Такие куски в фильме счастливо часты.

Для привыкшего к экономическим реалиям картина имеет ту ценность, что рядом черт передала особенности нашего сельского времени. Времени переломного: от поры, когда десятилетиями идеалом оставался «стопудовый урожай» и сельский работник своим трудом мог обеспечивать пять-шесть человек, к этапу, когда научно-техническая революция, вложения в землю сделали идеалом уро-

«Труды и дни Терентия Мальцева»

«Труды и дни Терентия Мальцева».

жай в сто центнеров, когда один селянин сможет добывать продовольствия на сорок-пятьдесят себе подобных. Роль культурности, роль книги, о значении которых для подъема нашей деревни столько писал В. И. Ленин, на этом перевале необычайно велика. Роль факторов моральных, нравственных — тоже. «Труды и дни...» справедливо настаивают: сперва растут люди, потом уж растут хлеба.

Кинематографическая удача заставляет мечтать. Я давно дружен с Владимиром Первицким и узбекским председателем Хваном, кубанским бригадиром Михаилом Клепиковым и неутомимым мещерцем Акимом Васильевичем Горшковым. Редкостные характеры, незаурядные умы, с ними завидно водить знакомство. Пусть и через экран. Но их не видят! И добро бы режиссеров подлинных у нас не было — так ведь есть же. Питая недоверие к потоку и сериям, не призываю к циклу. Портрет — всегда штучная работа, она выматывает жилы, если речь не о базарном фотографе. Но ведь потеря: уходят годы, не молодеют и герои. Ведь и наше поколение захочет когда-то сказать, документально подтверждая это:

— Да, были люди в наше время...

Кино и научно-техническая революция

Социологические заметки

Александр Янов

В нашей стране, в трудовых коллективах происходят в ходе строительства коммунизма сложные и неоднозначные социальные процессы, связанные с научно-технической революцией. Время рождает острые проблемы, создает новые коллизии; рабочий класс, партия ищут и находят им решение, а на смену решенным приходят другие — тоже новые, небывалые, нигде и ни перед кем еще не стоявшие. Таков закон нашей советской жизни.

Как же откликается на эти процессы киноискусство? Как отражает их? Как и насколько успешно анализирует их свойственными ему художественными средствами?

Этим вопросам посвящена дискуссия, которую журнал «Искусство кино» открывает в этом номере статьями социолога Александра Янова и критика Григория Бровмана.

В Постановлении «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» ЦК КПСС отметил: «Кинематографу недостает глубины в художественном отображении важнейших процессов современности. Не все делается для того, чтобы показать экономические, общественные и культурные преобразования, осуществляемые советским народом под руководством партии, запечатлеть важные социальные изменения, происходящие в жизни рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, борьбу партии и народа за органическое соединение достижений научно-технической революции с преимуществами социалистического строя».

Мы надеемся, что дискуссия привлечет внимание деятелей советской кинематографии, писателей, ученых, партийных работников к решению этой задачи.

Сложность этих заметок для меня необычайна. И состоит она прежде всего в принципиальной новизне ж а н р а. Нет, социология кино существует. Но каким-то образом, по какому-то неписаному правилу, утвердившемуся уже как своеобразный канон, заключается она в исследовании кинопотребителя. Его классифицируют и разбивают на группы, его пытают анкетами и преследуют интервью. Я не позволю себе усомниться в важности и полезности этих занятий. Отнюдь. Просто мне кажется, что социология кино к ним вовсе не сводится, что действительное ее содержание существеннее и богаче, что оно включает в себя еще и нечто иное. Нечто, касающееся не столько кинопотребления, сколько кинопроизводства. Имеющее отношение не столько к тому, как жизнь отражает кино, сколько к тому, как кино отражает жизнь.

Но вот высказать это «нечто» категорично, сформулировать его определенно и четко я покуда не умею. В том-то и сложность дела. Потому-то самое большее, что я могу предложить сейчас читателю — это пройти со мною вместе тернистые тропы исследования, сопоставляя проблемы жизни и проблемы кино, пытаясь в ходе этого сопоставления нащупать какие-то фундаментальные связи и отношения, сформулировать хотя бы вчерне специфику жанра и его возможную функцию. Это не скромность и не кокетство, даже не перестраховка или суперосторожность. Это элементарная честность начинающего.

1

Лобовое сопоставление кино и научно-технической революции способно, я понимаю, смутить и самого искушенного читателя. Ведь мы давно уже преодолели механистические и вульгарные представления о непосредственной связи экономики и искусства. И, разумеется, не о гальванизации этих представлений пойдет у нас речь. Пойдет она о том, что научно-техническая революция вовсе не отвлеченная категория из области техники, экономики или

науки. Разве она не вторгается ежечасно в самое существо жизни производственных коллективов, основной ячейки социалистического общества, в сокровенный механизм человеческих отношений? Разве она не переиначивает его по-своему? Разве не порождает на каждом шагу десятки и сотни новых по самой своей природе социальных и нравственных коллизий? Разве не означает она отживание одних методов руководства и зарождение других? Разве не требует кардинальной реорганизации всех общественных связей? Разве техническая реконструкция производства не упирается сплошь да рядом в социальную реконструкцию производственного коллектива, в необходимость изменения многих нравственных норм и стереотипов общественного сознания? Разве не ставит она, наконец, вопрос о природе сил, стоящих ей поперек дороги, сил, сопротивляющихся прогрессу, сил консерватизма?

Критикуя в свое время догматические извращения в области философии вроде декларации, что «у всех граждан Советского Союза одна цель, одно стремление — неустанно идти вперед по пути прогресса», член-корреспондент АН СССР П. Копнин писал, что «материалистической диалектике чужда апологетика действительности, в ее основе лежит революционно-критическое отношение к ней. Это относится к любой конкретной форме, которой достигло общество на той или иной ступени своего развития. Девиз диалектики — постоянные поиски нового, творческое преобразование действительности. Задача теории — вскрывать реальные противоречия в ней, вести к новой, более высокой форме общественной жизни» («Правда», 10 февраля 1966 года).

Но ведь реальные эти противоречия не схоластическое противоборство абстракций, ведь они персонифицированы в живых людях — с разными системами ценностей, с разным пониманием жизни, с разной нравственной ориентацией, с разными программами действия. И когда эти противоречивые программы сталкиваются между собою — а научно-техническая революция есть перманентная цепь таких столкновений, есть, собственно говоря, постоянное столкновение,— то что тогда получается? Получается коллизия, конфликт, то есть именно то, чем живо искусство. Вот она какова, действительная связь между искусством и экономикой, между кино и технической революцией. Прогресс в технике есть причина и одновременно следствие общественного прогресса, он нерасторжимо вплетен в сложнейшую сеть общественных отношений, он многолик и многозначен, он — и фундамент и мотор, и деталь социальной динамики. И с этой точки зрения не закономерен разве основополагающий вопрос, какова роль искусства, и в частности кино, в технической революции, иначе говоря, в сегодняшней актуальной ипостаси исторического творчества, каково его место в ней, какова функция? Ведь не ответив на него, мы не сумеем разрешить и другой интересующий нас вопрос — о месте общественной науки, социологии в кино.

Вопросы эти огромны по своим масштабам, и у меня нет решительно никакой надежды ответить на них в рамках одной статьи даже вчерне, даже схематически. Я попытаюсь лишь, как умею, поставить их и показать на конкретных примерах, что материал и опыт для их разрешения уже накоплен — и в жизни и в киноискусстве.

Примеры, на которые я буду ссылаться, покажутся на первый взгляд разрозненными и не связанными друг с другом. Тем более что взяты они из самых разных областей жизни. Тем более что многие из них сложны и взывают к самостоятельному исследованию. Тем более, наконец, что во многих случаях мы будем иметь дело не только с фактами, но и с их интерпретацией, с социальными гипотезами.

Но подлинным стержнем, вокруг которого собирается вся эта многообразная жизненная мозаика, подлинным героем своих заметок я буду стараться представить самые драматические плацдармы технической революции, самые кардинальные, узловые ее моменты. Такие, как проблема управления производственным коллективом, проблема его социальной реконструкции, проблема природы консерватизма. Нет нужды доказывать, что как бы ни разнились элементы этой капиталь-

ной «триады» своими конкретными, внешними проявлениями, на самом деле в глубоком, содержательном смысле они представляют единый узел социальной динамики, единую проблему человеческих отношений и общественных предпосылок развитого социализма и научно-технической революции.

2

Давайте обратимся сначала к некоторым публикациям нашей центральной печати. Они не имеют как будто бы отношения к кино. Но они имеют отношение к жизни — к самым актуальным и острым ее проблемам, к быстротекущим ее дням, в которых тоже, однако, содержится крупица вечного.

«И вот он уезжает на материк, — читаем в статье собкора «Известий» А. Пушкаря «Земля под ногами». — Человек, вокруг которого все тут крутилось, по воле которого строились предприятия и поселки, прокладывались дороги, переселялись люди».

Речь о том, как сняли генерального директора одного из могущественных северных индустриальных комплексов. Сняли человека крупного, решительного, могучего, способного совершать чудеса. «Он понимал народ, и народ понимал его, — говорит в статье один из его добровольных защитников. — Умел зажечь людей! Тяжелая обстановка с планом. Страшные бытовые условия. А он скажет зажигательную речь, и люди забывают о невзгодах... это не каждый может».

Как видите, бывший генеральный был человеком горячим, трибуном, любимцем масс. Вот один из самых характерных его подвигов.

«Несмотря на небывалое напряжение, к концу года стало ясно, что план выполнен не будет, не хватало двух процентов... Где взять два процента? Ни инженеры, ни экономисты не могли дать ответа. Только чудо могло спасти объединение. И Валерий Павлович совершил чудо. Он вылетел на Заполярный... предложил взять дополнительные обязательства, смонтировать специальные установки для продолжения добычи зимой. Греть воду. Так работали только в войну. Директор был против. Главный инженер, экономист, парторг — против. Тогда генеральный собрал народ в клубе... Попросил постараться и выручить. Пообещал не оставить в обиде с заработком. «Ну что, братцы, дадим?» — «Дадим!» Все силы и средства были брошены на Заполярный. Самолетами доставлялись к Ледовитому океану бульдозеры и самосвалы, вертолеты несли груз дальше. Строительство жилья было приостановлено. План выполнили. Была дана рекордная за все годы добыча».

Победителей, как правило, не судят. А тут осудили. И сняли. Не промашку ли дали?

Разве не возник уже перед нашими глазами мощный характер некоего обобщенного, но привычного киногероя, пламенного трибуна, зажигающего сердца, как спички, зовущего людей к подвигу?

Разве не проходили они под его водительством сквозь непроходимые леса, не пролезали через непролазные болота, не становились героями?

Разве в этом не заключалось уже его оправдание перед человечеством и самим собою?

Разве была у зрителя, воспитанного кинематографом, потребность взглянуть на деятельность такого трибуна с иной точки зрения, с которой видна была бы оборотная сторона его доблести?

Нет, на протяжении десятилетий страна, привыкшая во всем себя ограничивать и работать на пределе сил, искусство, помогавшее ей в этом беззаветном служении будущему, в этом перманентном подвиге, отбирали из всех человеческих черт именно такие черты, селекционировали именно такого героя, героя экстраординарных ситуаций, так сказать, вундермена, «человека чудес», способного ценою собственного здоровья и жизни, ценой здоровья и жизни своих подчиненных сокрушать любые крепости.

И зритель, привыкший к нему как к каноническому воплощению истины, вправе был не заметить такой пустяк, что теперь, в семидесятые годы, за его горением стояла уже не судьба революции, как в эпоху гражданской

войны, не судьба социализма, как в эпоху индустриализации, не судьба народа, как в Великую Отечественную, где самопожертвование было условием победы, но... всего лишь проценты выполнения плана, от которых зависела его репутация.

И еще точнее — они были платой за его ошибки, за просчеты в его программе, за его непредусмотрительность и некомпетентность.

За его ошибки должны были заплатить другие — вот в чем состоял пафос этого «чуда»!

И так только мы поняли его природу, тотчас величественный ореол померк и сквозь привычную героическую маску проступают вдруг совсем иные черты. Те самые, что дают нам право судить этого вундермена как обыкновенного человека, как судит его в статье некий очкастый скептик Юра. «А вы посчитайте, во что это обошлось государству, — усмехнулся Юра и, загибая пальцы, стал называть месторождения, не оправдавшие себя; предприятия, оказавшиеся нерентабельными и бесперспективными, поселки, которые состарились, не успев возмужать. — Валерий Павлович — партизан, кавалерист в экономике. С кандачка все делал. Денег никогда не считал. Его стиль — рвануть без подготовки, взять, что поближе, пенку снять. Лишь бы дать план, план — любой ценой! А о том, что будет завтра, он не думал. К недрам относился варварски, выхватывал лучшие куски... он уедет, а нам расхлебывать придется».

Вот вам оборотная сторона дела.

Вот вам пример принципиального нового конфликта — между кинематографическим каноном и действительностью, между героем, ставшим стереотипом или, как принято говорить, мерилом доблести, и его истинным значением.

Нимб сорван — под ним оказался вовсе не вундермен, а «пенкосниматель», вовсе не трибун, а «кавалерист в экономике», наломавший столько дров, что десятилетия не хватит расхлебывать его ошибки. Ситуация, согласитесь, волшебника Изумрудного города.

Но экономист Юра не выходит еще за пределы непосредственного ущерба, нанесенного бывшим героем. Разве все подвластно арифметике? Легко подсчитать убытки от начатых и заброшенных месторождений. Труднее — убытки от варварского разорения недр. Но кто подсчитает убытки, нанесенные физическому и нравственному здоровью рабочих, которых генеральный сначала «зажег», а потом «потребил»? Ведь даже защитник его не скрывает, что «бытовые условия были страшные»...

Но и это еще не все. Последний штрих к истинной социальной характеристике нашего героя добавили уже в Москве, в министерстве.

— Мы с ним долго спорили, — сказали там, — но больше не могли позволить хозяйствовать на таком уровне... Они же о т с т а л и л е т н а д е с я т ь!

— А куда же вы раньше смотрели?

— А вы, корреспонденты? Он ведь тоже гипнотизировал вас своими успехами...

Значит истинная социальная функция героя объективно заключалась, помимо всего прочего, еще и в торможении нашего развития, в том, что обрекала нас на техническое отставание от мировых стандартов. Иначе говоря, социальная характеристика этого героя вполне исчерпывается в условиях научно-технической революции беспощадной дефиницией: консерватор.

Нет, министерство не ошиблось, отстранив его от руля событий и развенчав, не дало промашки. Но ведь вопрос не в том. Вопрос в том, почему дали разрастись этой беде, почему допустили это отставание на д е с я т и л е т и е?

И вот тут, надо признаться, ответственно не только министерство. Ведь в нем сидят такие же люди, как мы, читают они те же книги и смотрят те же фильмы. Книги и фильмы, по которым этот герой шествует как триумфатор, в которых он всегда побеждает, в которых он неподсуден, в которых он драматическая и актуальная фигура, а вовсе не «пенкосниматель».

Да, когда-то так оно и было, когда-то он был нужен, был функционален, когда-то он действительно свершил свой исторический подвиг и действительно был героем. Но жизнь

рванулась вперед, жизнь потребовала иной мощи, иной компетентности, иной формы героизма, а он остался прежним. Он оказался неспособен на этот новый исторический подвиг — идти вровень с жизнью. Пришли новые герои — и в условиях научно-технической революции, когда управление перестает быть искусством, а становится наукой, он оказался анахронизмом, оказался символом отсталости. Жизнь была безжалостна к нему, в жизни его, пусть с опозданием на десятилетие, снимают, развенчивают, устраняют. А в кино?..

Давайте подумаем, почему это в самом деле свергнутый генеральный требовал делать все, «как делали в войну»? Почему даже ради маленького своего интереса, ради двух процентов плана он должен был имитировать войну, по сути, играть в войну? Да потому, что только в экстраординарных условиях работают его экстраординарные методы, а других он не знает. Потому, что иначе он не умеет, что по самому существу своего характера он архаичен, что в нормальных условиях производства он нефункционален.

Но рабочие-то, рабочие, которых он «зажег», разве они не видели сотни раз на сотнях экранов это «Дадим, братцы? Дадим!» Разве не кажется оно им правильным, нормальным, естественным, более того, условием подвига, а вовсе не ЧП, не извращением, не архаикой? Иначе «братцы» обязательно сказали бы: «Не дадим!» — и волюнтаристскому чудотворству был бы положен предел.

Нет, право, мы еще недооцениваем мощи социально-психологических стереотипов, которые создаются в лабораториях искусства и литературы и с железной неколебимостью укореняются в человеческих головах на многие годы. Надолго после того, как теряют свою действительную жизненную функциональность. Причем, совершенно немыслимо искоренить их инструкциями и постановлениями, ибо они имеют психологическую, а не административную природу, ибо они не что иное, как нормы определенного периода нашей жизни, вмонтированные, закрепленные, говоря социологическим языком, интроецированные в наше сознание. И сокрушить их могут только те, кто их создал, только литература и искусство — органы духовного производства, призванные вырабатывать новые нормы общественного сознания, превращать их из внешней необходимости во внутреннюю потребность личности, в ее угол зрения, в ее социальную ориентацию.

Один из руководителей министерства, объясняясь с собкором «Известий», употребил слово «гипноз». Это точное слово. Но кто его загипнотизировал? Не те же ли корреспонденты и художники, не мы ли сами? Да, мы все были равно загипнотизированы нашим героем. Но ответственность несем разную. Так сказать, зрителю — зрителево, а художнику — богово. Так будет честно. Мы, призванные создавать общественное сознание, проглядели «гипноз» старого стереотипа, не дали ему боя своевременно, не выработали критических углов зрения, которые дали бы зрителю — хоть тем же работникам министерства и рабочим Заполярного — возможность увидеть архаическую изнанку «чудотворства». Не выработали новых, позитивных стереотипов, новых образцов поведения, не воссоздали новых героев, способных соперничать со старыми, способных вытеснить их из общественного сознания.

А ведь мы живем в эпоху стремительную и динамичную, когда с огромной, можно сказать, кинематографической быстротой меняются ведущие типы и характеры, когда конфликты, которые в прошлые столетия разрешались бы на пространстве многих поколений, решаются в пределах нескольких лет, внутри одной и той же генерации, когда от художника требуется наблюдательность и пластичность, социальная интуиция и социологическая грамотность, несоизмеримые с прошлым.

Ведь ритм эпохи это не слова, это сама жизнь. И точным измерением его в искусстве как раз и выступает смена, сшибка, конфликт ведущих характеров эпохи, уход одного и приход другого, смена, которая никогда не бывает безболезненной и плоской, которая всегда противоречива. Ведь за нею стоят живые люди. И они вовсе не желают оставлять

завоеванные позиции и признавать свою нефункциональность. Они, и перестав быть героями, желают щеголять в лаврах. Тем более что речь идет не только о лаврах, но и о реальных ценностях бытия. И даже не только бытия, но и натурального, так сказать, быта.

Это настоящая борьба. И искусство должно занять в ней свою позицию. Потому что не заняв ее, оно само перестает быть функциональным, становится потребителем, а не производителем духовных ценностей. И не думайте, пожалуйста, что потребительство это безобидно. Нет, отсутствие позиции в наше бурное время означает на самом деле весьма определенную позицию. Консервативную позицию. Ибо не борясь с консерватизмом, мы его поддерживаем, мы его оберегаем, мы продлеваем его жизнь.

А теперь давайте припомним, видели ли мы с вами в последние годы на экране что-нибудь похожее на историю, рассказанную нам А. Пушкарем в газете, что-нибудь столь же значительное и актуальное, столь же глубокое по анализу конфликта, столь же мощное по последствиям и ассоциациям? Я, честно говоря, не могу припомнить...

3

Я начал свои заметки для кинематографического журнала с анализа газетной публикации не только потому, что она дает богатый материал для социального исследования одного из главных человеческих аспектов проблемы управления в современной индустрии. Я начал так еще и намереваясь показать, что этот аспект давно уже не содержит в себе ничего сенсационного, что он стал, по существу, повседневной, рядовой газетной темой. «Снимали директора...» — начинает, например, свой очерк «Счет себе» спецкор «Известий» Е. Вострухов. И противопоставляет заслуженному, но «снятому» директору другого, тоже заслуженного, но во время ушедшего со своего поста по собственному желанию.

Мы уже выяснили внутреннюю, содержательную связь этой смены лидеров со спецификой научно-технической революции. С созданной ею необходимостью в перманентной реконструкции производства, которой порою оказываются не в состоянии соответствовать крупные, опытные, сильные, но прошедшие иную школу управления, иную жизненную школу люди. Люди, воспитанные на других образцах поведения, на другой героике и другой поэзии. Для них это непрерывное ускорение индустрии, эта ее, если можно так выразиться, принципиальная реконструктивность — катастрофа, обличение их некомпетентности, некий жуткий бетховенский стук судьбы в двери заводоуправления. Но все это лишь одна сторона дела. Ибо точно так же, как нельзя дореволюционными методами руководить революцией в индустрии, нельзя и революционизировать технику и технологию, производительные силы, не реорганизовав их главный, их решающий элемент — производственный коллектив, не революционизировав человека, трудящегося.

Иначе говоря, любая техническая реконструкция упирается в реконструкцию организационную, социальную. Она без нее просто неосуществима. Ибо это два элемента одной системы — взаимозависимые и взаимообусловленные...

Что ж, давайте оставим наконец газетные помочи и отправимся, получив некоторое представление о сложности ожидающих нас проблем, в самостоятельное плавание по бурному морю современной социальной проблематики.

...На протяжении прошлого десятилетия мне пришлось быть свидетелем, а в некотором роде и участником одной знаменательной жизненной драмы, достойной кисти самых сильных наших киномастеров. Детали ее и перипетии, ее живую историю можно было бы легко проследить по страницам «Комсомольской правды», «Нового мира» и «Литературной газеты», которые, можно сказать, давно уже стали в ней действующими лицами. Но я-то знаком с этой драмой изнутри, знаю ее подоплеку, знаю главного ее героя Ивана Никифоровича Худенко, человека мощного, одержимого, подлинного борца и социального реформатора, не ожесточившегося, когда организованный им социальный эксперимент разоряли дотла, человека, который и повергнутый и

оклеветанный находил в себе силы подняться и жить, и бороться, и воевать за свою идею до конца — отважно и беззаветно.

Но сначала поговорим о его противниках. Один из самых яростных его оппонентов, в очередной раз закрывая очередной эксперимент Худенко, выразил однажды искреннее недоумение.

— Не может этого быть!— восклицал он, — чтобы в двух расположенных рядом совхозах— с одинаковой землей, погодой, машинами, семенами — производительность труда разнилась в десятки раз. Тут какое-то мошенничество, махинации, эксплуатация, бог весть что, только не может этого быть!

В этом восклицании, так удручающе похожем на цитату из знаменитого «Письма к ученому соседу», заключена целая философия. Философия социологического невежества, неверия в человека и в возможности социалистического общественного строя, философия современного нигилизма. Ибо то, чего, по мнению нашего оппонента, не может быть,— было!

Это подтверждено людьми и документами: в десять раз сократив численность работников в совхозе, Худенко дал в три раза больше продукции, нежели соседние хозяйства. На той же земле, при той же погоде, при тех же машинах и семенах...

И это не имело решительно ничего общего с архаическим рекордсменством, с известным нам «чудотворством». Худенко не «зажигал» рабочих, он просто создал вместе с ними принципиально новую форму организации и оплаты сельского труда.

Но эксперимент Худенко — это финал большого пути, пройденного так называемой звеньевой организацией сельского труда за целое десятилетие. Чтобы он был понятен исчерпывающе, я сначала расскажу о другом, о маленьком рабочем эксперименте, поставленном на другом конце страны, в Краснодарском крае звеньевым, Героем Социалистического Труда В. Я. Первицким, который даже не был тогда знаком с Худенко. Мне уже приходилось несколько лет назад рассказывать о нем в «Литературной газете». Поэтому скажу кратко.

Первицкий разделил на две равные половины обычное колхозное поле. На одной половине работала колхозная бригада, на другой — его безнарядное звено. Чтоб соблюсти чистоту эксперимента, работали с одинаковыми семенами и на одинаковых машинах. Результат был однозначен: урожай звена втрое превосходил бригадный.

А теперь спрашивается, если все исходные условия были одинаковы, если эксперимент был поставлен чисто и строго, то какая же все-таки сила помогала Первицкому, работала на его половине поля?

Очень простая сила. Та, о которой писал еще полтора столетия назад Маркс, заметив, что «...когда мы спрашиваем, какова сущность трудовых отношений, то мы спрашиваем об отношении рабочего к производству».

Разве не ясно, что одно отношение у работника к производству в безнарядном звене, в малой группе, которая, как слаженная машина, от начала до конца выполняет коллективно все операции и оплачивается аккордно — в зависимости от совокупно выращенного продукта, от конечного результата коллективного труда. И другое отношение — в гигантской современной бригаде, где каждый работник практически сам по себе и получает оплату за отдельные операции, как говорят, «с колеса», то есть не за качество, а за количество вспаханной земли или засеянных гектаров. Иначе говоря, кардинальное открытие, сделанное в начале 60-х годов в разных концах страны, заключалось в том, что индустриализация сельского труда, если угодно, техническая революция в сельском хозяйстве предполагает коренную перестройку его организации и оплаты, социальную реконструкцию производственного коллектива. Предполагает потому, что в рамках одного и того же способа производства решающий фактор производительности труда — отношение к нему работника— требует на новом этапе качественно новых стимулов.

Сейчас странно и смешно вспоминать, какую битву умов вызвала эта простая мысль в 60-е годы. Какие баталии вокруг нее развo-

рачивались на страницах газет, в самих хозяйствах и научных институтах, сколько было сломано копий, сколько было неудач и сенсаций. Нет, сейчас звеньевая организация труда завоевала себе право на жизнь, стала привычным элементом сельского труда. Но припомните ли вы, читатель, хотя бы один случай, когда на это жестокое ристалище вышло бы самое массовое искусство — кино и положило бы свое могущественное влияние на какую-нибудь чашу весов? Когда бы оно вмешалось в гущу боя? А ведь это был социальный бой, в нем принимали участие десятки тысяч людей, в нем скрещивались человеческие интересы, и чувства, и судьбы, в нем были и свои подвиги, но были, что греха таить, и свои жертвы...

Может, и не следовало бы сейчас об этом говорить, если бы битвы уже отгремели и стали достоянием истории. Но ведь это не так. Ведь внедрение звеньевой организации в сотни и тысячи хозяйств, будем честны, вовсе не вызвало того резкого, коренного перелома в производительности сельского труда, на который мы надеялись, из-за которого мы сражались.

Так вот, именно в осознании этого факта и заключается смысл и содержание нового эксперимента Худенко, призванного обобщить десятилетний опыт звеньевой организации и поднять его на новую ступень сложности.

Суть эксперимента в том, чтобы вместо хозяйства, где наряду с бригадами есть и безнарядные звенья, создать хозяйство, которое ц е л и к о м состояло бы из таких звеньев, хозяйство, напрочь исключающее ручной труд, где и снабжение, и ремонт, и строительство, и даже управление были бы организованы по звеньевому принципу. И оплачивались в зависимости от конечного продукта. Хозяйство не частично, а полностью реконструированное и индустриализованное.

И, естественно, эта смелая инициатива, уже доказавшая свою жизнеспособность, давшая великолепные и реальные результаты, этот новый тур борьбы за индустриализацию сельского труда, за полную социальную реконструкцию производственных коллективов, этот следующий шаг технической революции на селе пока что переживает такие же трудности, какие десять лет назад переживала сама звеньевая организация.

Семидесятые годы будут, очевидно, годами борьбы за эту идею, борьбы нелегкой и сложной, но плодотворной, но позитивной, борьбы, сулящей в итоге быстрый рост производительности сельского труда до мировых стандартов, которых уже достиг казахстанский экспериментальный совхоз Акчи. Предстоят новые дискуссии, новые баталии.

Так разве это не поле действия для кинематографа? Разве одна хорошая картина не сумела бы сделать здесь больше, чем сотни докладных записок и десятки газетных статей? Разве здесь нет готовой коллизии для нового «Председателя», исполненной не меньшего драматизма и насыщенной не меньшим позитивным зарядом? Ведь действительность — и это я хотел здесь показать на простом, деловом, практическом примере — буквально вопиет к массовому искусству, ждет его вмешательства в ее сложные человеческие проблемы, в борьбу прогресса с консерватизмом, в бой за новый этап социалистического строительства.

Что ж, исследование социальной проблематики на самом деле требует революционно-критического отношения к действительности, к которому призвал нас XXIV съезд партии. Требует не только опыта, но и решимости, не только наблюдательности, но и отваги. Но кто сказал, что искусство должно проходить по минным полям современности, только сверившись предварительно с надписью: «Разминировано. Ефрейтор Иванов»? Разве не должно быть у него своих саперов и разведчиков? Разве не живем мы в эпоху научно-технической революции? И разве революция эта требует от нас меньше гражданского мужества, меньше героизма, чем все прошлые революции? Разве поминутно не ставит она новые проблемы, не рождает новые коллизии, не перебрасывает целые социальные группы, целые профессии, так сказать, по ту сторону производственной, хозяйственной баррикады?

Ну хорошо, вот еще более простой, уже вов-

се элементарный пример. Есть в нашем сельском производстве одна почтенная, но совершенно уникальная профессия, можно сказать, специально колхозная профессия, потому что ни в старой России, ни на современном Западе такой профессии не было и нет. Я имею в виду доярок. Кто не знает, что такое в сегодняшем колхозе доярка? С одной стороны, тяжелые, натруженные, измученные руки, с другой — почет, признательность общества, заработок. Это замечено всеми, это обыгрывалось, это банально.

Не замечалось другое. Не замечалось, что труд доярки по природе своей индивидуален. Ее почет и ее заработок, то, что социологи называют престижем профессии, всецело зависит от ее личных усилий, ее терпения и трудолюбия. Профессия доярки, по сути, островок цехового ремесла в бушующем океане индустриализации. Покуда эта индустриализация ограничивалась уборкой навоза и раздачей кормов, то есть подсобными операциями, она облегчала труд и не меняла сути профессии. Но техническая революция не знает удержу, и когда на ферме появились «молочный танк» и молокопровод, возможности профессии исчерпались. Наступил кризис. Теперь конечный продукт отдельной доярки неразличим в гигантском чреве молочного танка, поглощающего продукцию фермы целиком.

Техническая реконструкция дошла до того предела, когда требуется реконструкция социальная. Это не частность. Это драма для сотен тысяч людей, всю жизнь работавших определенным образом, нажывших не только мозоли, но и квалификацию, которая стремительно теряет свою общественную ценность. По содержанию это нравственная коллизия высокого накала, ибо отживающая квалификация — самое большое, если не единственное богатство этих людей, их главное жизненное достояние, гарантия их психологической и вообще социальной устойчивости. Ведь они теряют свое место в жизни, надежное, казалось, незыблемое. Ведь может, в конце концов, встать и кардинальный вопрос: а нужна ли вообще современному индустриальному и коллективному производству такая ремесленная и индивидуалистическая профессия? Не вытеснит ли ее совсем профессия механизатора-животновода, как конно-ручных работников вытесняют из полеводства трактористы?

Так можно ли при этих условиях ожидать, что доярки безропотно примирятся с молочным танком, что они не будут сопротивляться ему, покуда у них, бедных, достанет мочи, что лагерь консерватизма не пополнится еще одной и очень массовой социальной группой, причем, состоящей из честных, святых тружениц, что индустриализация ферм не станет ареной очень серьезной и жестокой социальной борьбы? Точно так же, как массовой основой борьбы против звеньевой организации в истекшем десятилетии были вовсе не только консервативные председатели и директора, но именно рядовые полеводки, работницы конноручного труда, вступившие поначалу в острый конфликт со звеньевиками-механизаторами.

Конечно, при всей остроте у этой коллизии есть конструктивное решение. А именно, некий аналог звеньевой организации — с аккордной оплатой за конечный продукт. И само собой, тут понадобятся свои Первицкие и свои Худенко. Ибо нужны новые идеи, новая форма организации, нужна социальная отвага и позитивная мысль. Ибо звеньевая организация в животноводстве предполагает очень сложную перестройку производственного коллектива. Ведь аккордная оплата, иначе говоря, раздел заработка поровну, возможна лишь при условии квалификационного равенства работников. А следовательно, требует введения некой квалификационной структуры, присущей любому индустриализованному производству.

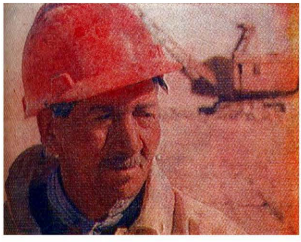
Словом, проблем тут тьма, и проблем сложнейших, требующих изобретательности, отваги, такта, совершенства управления.

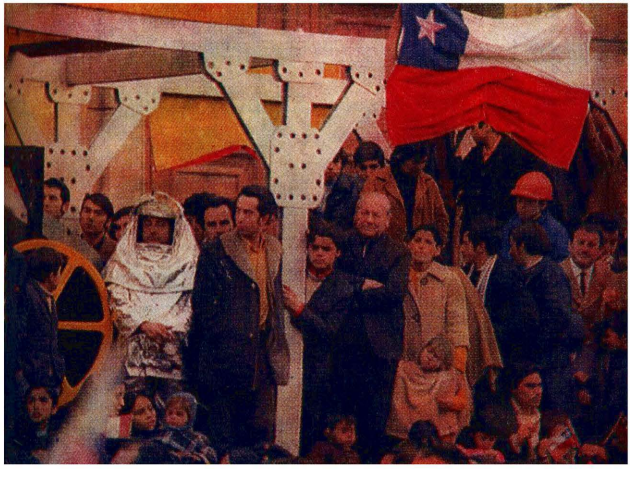
Спрашивается, должно ли в этих обстоятельствах кино попрежнему топтаться на обжитом, уютном пятачке, снова и снова вздыхая над раздавленными руками доярки и горделиво демонстрируя ее престиж в деревне, должно ли оно ожидать, пока эти острые коллизии решатся без него, чтобы прийти потом

„Пылающий континент“

Киностудия «Мосфильм», автор сценария и режиссер Р. Кармен.

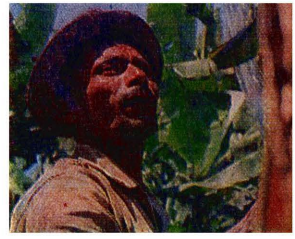
Кадры из фильма

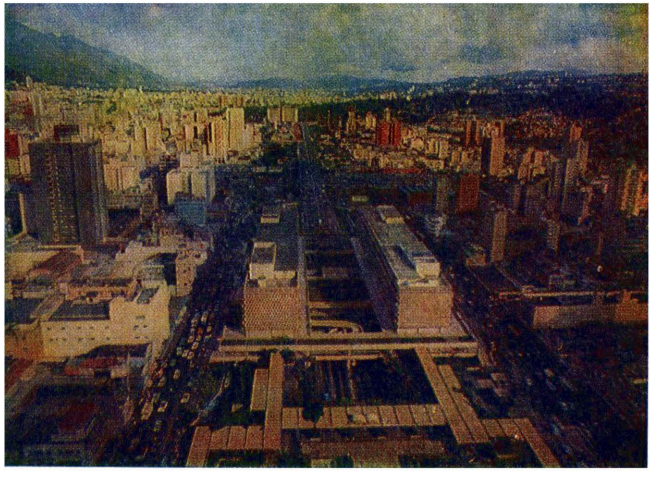


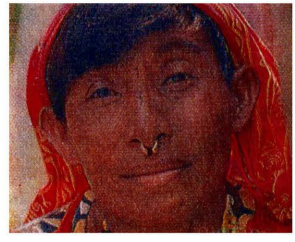


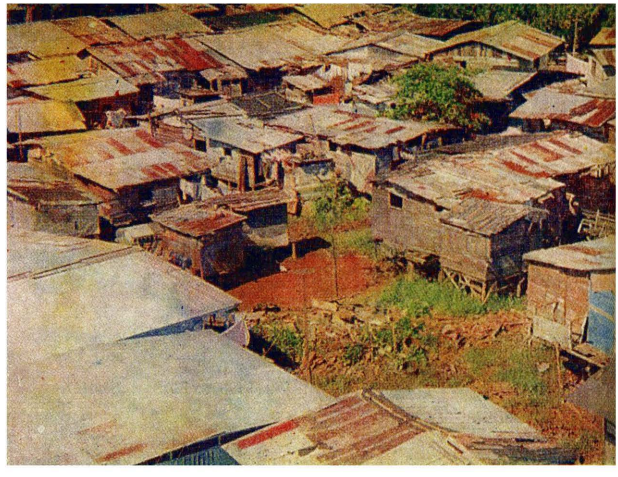
Сценарий фильма «Пылающий континент» опубликован в этом номере журнала

„Пылающий континент“
Киностудия „Мосфильм“, автор сценария и режиссер Р. Кармен.
Кадры из фильма









на готовое, — или должно оно страстно вмешаться в самую гущу этих нравственных конфликтов, исследуя их человеческие, их драматические аспекты?

Можно ведь сформулировать вопрос и иначе: должно ли кино участвовать в историческом творчестве или только его комментировать?

На первый взгляд вопрос это риторический, вопрос с запрограммированным ответом. Но, право, если посмотреть под таким углом зрения последние фильмы на так называемую рабочую тему, фильмы, претендующие на рассмотрение и исследование социальных проблем современности, придется в этом глубоко усомниться.

4

Когда мне случилось писать в «Советском экране» об уровне социологической грамотности некоторых последних фильмов, трактующих проблему индустриального коллектива, то назвать свои печальные заметки мне пришлось «Нулевой цикл». Не стоит, пожалуй, даже и говорить здесь о таких псевдоиндустриальных картинах, как «Крутой горизонт» или «Молодые», где социальная проблематика употреблена всего лишь как внешний антураж, сугубо декоративный фон архаической мелодрамы. Но разве даже такой выдающийся в этом, так сказать, экологическом окружении, именно постановкой вопроса выдающийся фильм, как «Ночная смена», выходит, честно говоря, за пределы того же «нулевого цикла»?

Давайте рассмотрим его с этой концептуальной стороны*. Ключевым эпизодом фильма с такой точки зрения могло бы стать, по-видимому, столкновение двух диспетчеров, воплотивших два принципиально различных метода хозяйственного руководства, две борющихся программы технического прогресса. Одну, торгашескую, раскалывающую коллектив, ориентированную только на рубль, только на слабости человеческие, — и другую...

Простите, не знаю, как ее описать. Не знаю потому, что ее просто нет в фильме. Нельзя же, право, всерьез считать противоборствующей программой партизанскую выходку героя, который прекращает движение машин посредством опущенного шлагбаума.

Подумайте только, ведь в эту ночную смену произошло самое худшее, что может случиться с производственным коллективом. Оказалось, что шоферам *все равно*, куда возить бетон, то есть за рубль они *предали* свой коллектив. И рассыпался он в самый жаркий, в самый решающий момент операции. Можно сказать, перестал существовать. Стало быть, есть какой-то органический порок в этом коллективе: скрепляющие его организационные узлы оказались эфемерными, качество его общественных связей не выдержало первого же испытания, производственная ячейка распалась, обнаружив свою социальную бессодержательность, от одного жесткого прикосновения жизненной прозы.

Так случайность это или точно нащупанная авторами социологическая проблема? Вот же в чем на самом деле вопрос!

Если случайность, то и говорить об этом нечего, и фильм теряет какой бы то ни было позитивный смысл. Если проблема,то и надо было ее исследовать. Не вызывать фельетонное негодование против фельетонного деляги-диспетчера, который в данном случае лишь символ организационного нездоровья коллектива, лишь лакмус, посредством которого была проверена его крепость, лишь рычаг для расшатывания его социальных связей, но и исследовать качество самих этих связей.

Ведь ясно же, что если коллектив здесь липовый, то он все равно в кризисной ситуации распадется — не по одному, так по другому поводу. В том-то и дело, что деляга-диспетчер — повод, а не причина его распада, и, направив весь огонь на этого диспетчера, авторы попросту ушли от действительной проблемы. Увы, не перед самосвалами опустили они шлагбаум, а перед проблемой, ими самими поставленной. Перед реальной возможностью сделать свой фильм масштабным и значительным, сделать его событием не только

* И вообще, чтобы предотвратить возможные недоразумения, мне следует специально оговориться: в заметках своих касаюсь я лишь существа социальных проблем, о которых трактуют те или иные фильмы, совершенно не посягая на искусствоведческий анализ их художественных достоинств и просчетов.

экрана, но и общественной жизни.

Повторяю, «Ночная смена» — фильм серьезный уже потому, что вплотную подошел к кардинальным вопросам современной индустрии. И в этом смысле у меня нет разногласий с В. Дьяченко, отозвавшимся о нем в «Искусстве кино» уважительно (1971, № 8). И все-таки, скользнув по поверхности явления, не добравшись до его сути, не противопоставив циничной торгашеской программе перекупки шоферов свою собственную концепцию производственного коллектива, аргументированную программу его оздоровления и консолидации, авторы его практически не заняли никакой конструктивной позиции в этом основополагающем споре. Ведь позиция их чисто отрицательная. Да, они отвергают делячество под личиной материального стимулирования. Это ясно. Но что они утверждают?..

Конечно, незначительность конфликта, уклонение от конструктивной позиции — это плохо. Но согласитесь, что гораздо хуже, когда кино откровенно, демонстративно занимает позицию по ту сторону баррикады, когда оно с непонятной агрессивностью выступает на стороне консерватизма, отстаивая отжившие идеи, страстно оппонируя всей актуальной технической политике.

Вспомните свергнутого генерального, о котором толковали мы в начале этих заметок. Какую цель преследовал он, «зажигая людей», обещая, подобно деляге-диспетчеру из «Ночной смены», их «не обидеть» и в то же время свертывая жилищное строительство, концентрируя силы и технику на одном участке и забрасывая остальные? Он ставил рекорд!

Мы как-то уже понемногу привыкли к тому, что рекордсменство в производстве — анахронизм, что действительный рекорд современной индустрии — это скорее слаженность, синхронность и р и т м и ч н о с т ь ее функционирования, исключающая любую форму штурмовщины, в том числе и рекордсменскую. Поэтому нас нисколько не удивило, что именно за «рекорд» генерального и сняли. И что же мы должны подумать, когда в новейшем фильме «Антрацит» вдруг снова сталкиваемся с откровенной и пылкой апологией индустриального рекордсменства? Шахта, о которой идет речь в этом фильме, только и жива этим рекордом, им дышат герои, в нем честь их и доблесть, к нему сводится вся программа барственного начальника и экзальтированного парторга, совокупно играющих здесь роль бывшего генерального. Вся шахта и чуть не весь район работают на рекордную лаву. И герои не только не скрывают этого, а гордятся этим.

В фильме есть странная эпизодическая безымянная роль Журналиста, которая сводится к реплике о том, что «специалисты, мол, вообще против рекордов». Поначалу не ясно, зачем здесь эта ничего не предпринимающая молчаливая личность. И лишь в конце становится понятно, что Журналист нужен затем, чтобы, дав ему отповедь и поставив его на место, ответить всем этим презренным и анонимным, ничего не смыслящим в живой производственной практике «специалистам». На самом деле он, посторонний угледобыче человек, олицетворяет в фильме весь хор критиков индустриального рекордсменства. В его лице бросает им вызов парторг Журба, заявляя, что именно рекорд есть способ обнаружить внутренние резервы и активизировать социалистическое соревнование на шахте. И совсем не случайно авторы вкладывают эту невинную реплику в уста постороннего человека, ибо когда нечто подобное отважился произнести свой — конечно, отъявленный лодырь и последний человек на шахте, — его вообще вышвыривают из коллектива, ему дают отповедь кулаками: такая атмосфера нетерпимости к инакомыслящим царит на этой шахте, так наэлектризован самый ее воздух напряжением рекорда.

Я не специалист, и поэтому не могу принять участие в таком захватывающем споре. А вдруг Журба прав? А вдруг он обнаружил какие-то новые животворящие свойства рекордсменства? И вообще, разве, в конце концов, и Бахирев из «Битвы в пути» не вдохновлялся желанием поставить рекорд производительности труда и качества продукции в тракторостроении, только понимая под этим кардинальную технологическую реконструк-

цию производства, освоение принципиально новой техники, новый уровень сложности управления? Так, может, и Журба толкует «рекорд» таким своеобразным способом: зачем же спорить о терминах?

Но нет, оказывается, что конвейер в рекордной лаве допотопный, на каждом шагу останавливается. И комбайн, хоть и новый, но до конца конструкторами не доведенный, ненадежный. И коллектив бригады, как обнаруживается уже в ходе рекорда, вовсе не монолитен и не консолидирован. Словом, оказывается, что реконструкцией тут и не пахнет. Что речь идет о том же старом, давно скомпрометированном, одномоментном «зажигании людей», на котором сгорел генеральный.

Так какие же резервы помогает обнаружить такой рекорд? В фильме об этом ничего решительно нет. Разве что, когда рекорд под угрозой, один из героев, даже не стесняясь бессловесного Журналиста, предлагает откровенную фальсификацию — подбросить прогорающим рекордсменам тонн семьдесят из другой лавы. Неужто о таких «резервах», неизбежно рождающихся в атмосфере бесконтрольного, упивающегося собою, ставшего самоцелью рекордсменства, вел речь Журба?

А если не об этих «резервах» идет речь, то о каких же иных? Почему авторы, так страстно оппонирующие неведомым «специалистам», не отыскали этих резервов и не показали, почему не оспорили, не опровергли оппонентов аргументами, а не кулаками?

Да потому что нет их, этих аргументов.

Потому что зря тревожили они тень великого блаженной памяти рекордсменства тридцатых годов, когда оно, хоть экономически и нерациональное, исполняло все-таки важную социальную функцию, интегрируя молодой рабочий класс из разнородных, социально чуждых ему слоев. Потому что программа их архаическая, бесплодная в век технической революции, и агрессивность ее бессильна и никчемна.

Но в ядре этого рекордсменства скрыты не только неумение создать научную организацию труда, не только попытка подменить ее «трудовым энтузиазмом», не только экономический консерватизм. В нем скрыта и проблема моральная. В этой лихорадочной мобилизационной деятельности, в этом жестоком одномоментном напряжении воли таится глубокое недоверие к трудящемуся человеку. К тому, что предоставленный самому себе он будет работать честно, сосредоточенно и добросовестно. К тому, что без этих волюнтаристских стрессов он не станет «сачковать». Рекордсменство — это страх перед рабочим, неуверенность в нем и в собственных силах, это капитуляция перед научно-технической революцией, это экономический пессимизм и нравственное бессилие.

Вспомним, как трактует социалистическое соревнование недавнее Постановление ЦК КПСС, весь пафос которого состоит именно в призыве учесть возросшие требования к нему, выдвигаемые современным этапом развития экономики, и прежде всего научно-техническим прогрессом во всех отраслях народного хозяйства.

В Постановлении говорится о создании и освоении новой техники, об улучшении качества продукции, о внедрении научной организации труда, то есть о вещах прямо противоположных рекордсменству. Ибо жизнь доказала, что попытки добиться экономического эффекта б е з технической и организационной реконструкции коллектива, на одном энтузиазме не могут, никак не могут привести к «научно-техническому прогрессу во всех областях народного хозяйства».

5

Конечно, ясное осознание ошибочности авторской позиции не должно заслонить добрых намерений авторов. Ведь они в конце концов желали именно указать нам способ социальной консолидации, способ сплочения коллектива, способ создания таких форм общения в нем, такого пыла, такого горения, которые были бы в состоянии обеспечить наивысшую его производительность и эффективность. По сути, они попытались сделать именно то, от чего уклонились авторы «Ночной смены». К сожалению, это была, как мы видели, попытка с негодными средствами, попытка обойти всю с л о ж н о с т ь современной индустриальной проб-

лематики. А между тем дело именно в этой сложности.

Скажем честно. Проблема производственного коллектива в эпоху технической революции, проблема качества его социальных связей, рационального его устройства, его творческого потенциала, консолидации различных социальных групп не только еще не решена научно, это вообще одна из самых трудно разрешимых проблем современной социологии. Здесь нет никаких готовых рецептов и панацей. Здесь возможно лишь углубленное исследование жизненных процессов, возможны социальные эксперименты, возможны социологические гипотезы.

Читатель вправе спросить, в чем же тогда вините вы «Ночную смену» и «Антрацит», если на поставленные в них вопросы нет пока что хорошего ответа ни у практики, ни у науки? Да в том, что они, не зная ответов, изображают дело так, словно бы знают их. В том, что они не только не дают зрителю представления о сложности исследуемых проблем, не только не мобилизуют творческую мысль общества для их решения, не только не вводят зрителя в лабораторию труднейшего поиска, но и сбивают его с толку, мистифицируют его, вырабатывают у него иллюзию этого решения.

Если социальная реконструкция сельских коллективов, хотя бы и в экспериментальном виде, зашла уже так далеко, что только приходи — и бери: готовые коллизии, четкое противоборство оппонирующих программ, готовые конструктивные решения, готовые герои (разве хоть В. Я. Первицкий или И. Н. Худенко — не герои, не социальные реформаторы, не носители позитивных идей?), то в индустрии все обстоит иначе. Ее колоссальная технологическая разнородность, неимоверная квалификационная пестрота, огромные размеры предприятий, неразработанность конструктивных решений делают сложность задачи социальной консолидации индустриальных коллективов на много порядков, как говорят математики, более высокой. По сравнению с сельской арифметикой это алгебра социологии.

И потому, если, говоря об актуальных процессах в деревне, я мог просто призвать кино к соучастию в ее социальном творчестве, то здесь уже одними призывами не обойдешься. Здесь нужно размышление, нужна гипотеза, нужно исследование трудных, неудобных для легкого чтения, достаточно абстрактных материй. Я вынужден идти на риск утомить и оттолкнуть нетерпеливого читателя. Что ж, на этом месте мы с ним и простимся. Тем же, чей интеллектуальный азарт мне, быть может, удалось пробудить, тем, кто согласится последовать за мною в дебри одной маленькой социальной гипотезы, я признаюсь чистосердечно, что у меня нет здесь решительно никакой возможности останавливаться на всех аспектах проблемы. Для этого надо было бы написать книгу. Остановимся лишь на одном ее аспекте, уже затрагивавшемся в «Искусстве кино» (1970, № 12) заместителем директора завода имени Лихачева В. Крымовым в очень дельной статье «На заводской территории».

В. Крымов пишет: «Социологические исследования установили, что пока средний оптимальный образовательный уровень для московской промышленности 5—6 классов. Подчеркиваю: средний. Это значит, что рабочий с меньшим образованием не справится со своим делом, а рабочий с более высоким... может стать циничным делягой, из тех, что «вкалывают» — и часто здорово вкалывают! — только лишь ради денег... Либо превратится в раздраженного, вечно недовольного, фрондирующего ради фронды крикунишку». Либо, добавим, уйдет с завода, поставляя печальную статистику текучести кадров. Все варианты одинаково плохи, не так ли? И не забудьте, что дело-то происходит в канун введения в с е о б щ е г о обязательного среднего образования, когда хочешь не хочешь, а к началу следующего десятилетия большинство наших индустриальных кадров будет состоять именно из таких «рабочих с более высоким образованием».

Стало быть, этот аспект проблемы: «новичок приходит на завод, входит в рабочий коллектив» или, выражаясь наукообразно, адаптация молодого рабочего со средним образова-

нием к нормам и стереотипам, сложившимся в рабочем коллективе в старый, дореволюционный (я имею в виду техническую революцию) период, — этот аспект проблемы приобретает высокую, даже первостепенную социальную важность, становится едва ли не главным ее аспектом. Мыслимо ли, в самом деле, консолидировать коллектив, состоящий из столь разнородных элементов, как добросовестные рабочие и упомянутые В. Крымовым «деляги» или «крикунишки»? Мыслимо ли консолидировать коллектив, значительная часть которого недовольна — и справедливо недовольна — содержанием своего труда, вовсе не требующим приложения всех наличных ресурсов ее интеллекта и духа? Так что же делать?

Попробуем разобраться. Прежде всего посмотрим, в чем коренится факт «избыточного образования» молодых рабочих или, как жестко формулируют социологи, «инфляции образования». Не в том ли, что в предшествующее десятилетие темп роста образованности молодежи впервые превысил темп технической реконструкции народного хозяйства? Что развитие двух этих словно бы и не связанных друг с другом процессов протекало неравномерно, создав в результате диспропорцию, ножницы?

Если мы согласимся с этим, то поставим следующий вопрос: в чем причина диспропорции? Не в преобладании ли экстенсивных методов развития над интенсивными, капитального строительства — над технологической модернизацией, количественного накопления индустриальной мощи — над ее качественной реконструкцией? XXIV съезд партии не только дал ответ на этот вопрос, но и постановил, что отныне экстенсивной ориентации промышленности положен предел, и центр тяжести индустриального развития переносится с капитального строительства на техническое перевооружение, ибо, как сформулировано в Отчетном докладе ЦК, «экономически выгодней обеспечить прирост продукции путем реконструкции и технической модернизации предприятий».

Так не означает ли этот коренной поворот в ориентации индустриального развития, что объективная технико-экономическая почва для ликвидации нашей диспропорции создана или по крайней мере будет создаваться, должна создаваться? Не означает ли он, другими словами, что модернизация выгодней не только экономически, но и социально?

В самом деле, казалось бы, что чем активней модернизируется предприятие, чем современней его технологический уровень, тем содержательней труд работников, тем больше нужда в ресурсах их интеллекта и образования. Но... и тут мы подходим к самой сложной, хоть и общеизвестной предпосылке гипотезы. Сложность ее в том, что социальные последствия технического прогресса на самом деле вовсе не однолинейны, а противоречивы, что конвейер или полуавтомат — тоже технический прогресс, тоже модернизация, но ведут они вовсе не к повышению содержательности труда, а к его обеднению, не к увеличению квалификации работника, а к его дисквалификации. Иначе говоря, в социальном смысле они не прогрессивны, а реакционны. Значит, если мы действительно хотим ликвидировать нашу диспропорцию, нам не все равно, к а к модернизируется предприятие, о к а к о м техническом прогрессе идет речь. Значит, нужен социальный к о н т р о л ь над техническим прогрессом, нужна социологическая служба предприятия, обеспечивающая этот контроль, нужен критерий для оценки с о ц и а л ь н о г о э ф ф е к т а новых технологических программ.

Причем, если заводская социология, хоть и на птичьих правах, как нелюбимое дитя в семье родной, уже существует на многих предприятиях, то критерия для измерения и оценки собственной деятельности она еще не имеет. Означает ли это, что он вообще немыслим? В том-то и дело, что нет. На том-то и стоит гипотеза, что такой критерий возможен.

Давайте подумаем, в каком едином показателе собирались бы, как в фокусе, все главные требования работника к предприятию. Разве не может выступить таким показателем его квалификация? Разве станет кто-нибудь отрицать, что более высокая квалификация

означает при прочих равных условиях и более содержательный труд, и более высокий заработок, и более высокий социальный статус?

Несложно составить квалификационную карту предприятия, выявить его квалификационную структуру, подсчитать, в каком направлении она движется. И как только мы это сделаем, мы тотчас убедимся, что предприятия разнятся между собою не одной лишь численностью работников или объемом продукции, но и своими квалификационными структурами, причем, разнятся порою, как небо от земли. Ибо структуры эти бывают динамичными и подвижными, но бывают и консервативными и застойными. Знаете ли вы, скажем, сколько времени требовалось совсем еще недавно станочнику второго разряда на Харьковском тракторном, чтобы получить третий? Проведенное в 1963 году лабораторией трудовых ресурсов МГУ исследование показало, что понадобилось бы ему для этого в среднем не больше, не меньше, как пятьдесят лет. А станочник третьего разряда мог бы ожидать присвоения четвертого свыше ста лет. А на том же ЗИЛе, как показало это исследование, станочник третьего разряда получал тогда четвертый в среднем через двадцать лет. Тут разница в пять (!) раз, поистине потрясающая разница.

Но если структуры разнятся столь кардинально, если они движутся в ту или другую сторону и именно от этого движения зависит удовлетворение социальных требований работника, то разве нельзя ввести понятие квалификационной мобильности предприятия и сделать его критерием, измерителем социального эффекта технического прогресса? Ведь измеряют же физики любой путь, пройденный за единицу времени. Так почему же нельзя измерить путь, пройденный за эту единицу квалификационной структурой? Ведь речь идет попросту о скорости ее движения. А даст нам это возможность измерить социальный эффект совершенно, точно, математически непреложно.

И это сразу вводит нас в самую гущу нравственной проблематики технического прогресса, в ядро его социальных конфликтов. Если все зависит от того, какой путь или метод, или программу модернизации мы выбираем в каждом данном случае, то борьба технологических программ обретает живой, человеческий, нравственный смысл. И мы получаем реальную возможность консолидировать коллектив не только вокруг обязательств или тринадцатой зарплаты, не только вокруг экономических задач, но и вокруг единой социальной задачи. Получаем возможность мобилизовать для ее решения наряду с конструкторской и инженерной мыслью и творческие и образовательные ресурсы самого коллектива. Чтобы каждый молодой рабочий знал, что содержание его труда, его профессиональное продвижение, его заработок и статус зависят не от одного только заводоуправления, но и от его личных усилий. Причем — и это самое главное! — усилий не физических, а интеллектуальных. От его изобретательности. От степени его критического отношения к существующей технологии. От его образовательной подготовки.

Вот когда и вот зачем понадобятся ему знания, полученные в поте лица за школьной партой, но не находившие до сих пор применения в производстве. Вот когда и вот зачем понадобится ему и коллективу его умение мыслить, его будто бы избыточное образование!

Одно дело затхлая атмосфера квалификационной застойности, способствующая «забиванию козла» и «соображению на троих», и совсем другое — обстановка динамичного, революционного, перманентно изменяющегося производства, где интеллект ценится выше тупой исполнительности, образование выше физической выносливости, позитивная критика выше послушного конформизма.

Конечно, в этом изложении лишь схематически обрисованы самые общие контуры гигантской и сложнейшей социальной проблемы. Конечно, на самом деле все обстоит далеко не так просто. Вот для примера первое же возражение, первая задачка, которую читателю придется разрешать при более детальном исследовании: во многих случаях механизация, не говоря уже об автоматизации того или иного конкретного производства, единственно спо-

собная обеспечить динамику его квалификационной мобильности, может оказаться неисполнимой. И утверждать это будут компетентные специалисты, профессионалы — конструкторы, экономисты, технологи. Так не заведет ли это утверждение в тупик всю нашу постановку вопроса? Как, в самом деле, решать такую задачу?

Ну, во-первых, надо еще разобраться в природе этой «неисполнимости». Технически ли это неисполнимо — при данном уровне конструкторской мысли — или только экономически невыгодно? Как свидетельствует опыт, большей частью мы наталкиваемся на второй случай. Но ведь всякая экономическая невыгода относительна. То, что невыгодно при одних затратах на производство продукта, может оказаться выгодным при других. Обратимся же к структуре этих затрат.

Если бы мы сказали, что работнику следует компенсировать бессодержательность его труда, отсутствие в данном производстве перспективы квалификационного продвижения, повышенной, скажем, зарплатой или укороченным рабочим днем, любой заводской экономист возразил бы нам, что это неисполнимо, ибо повысит затраты на производство продукта. А текучесть рабочей силы — возразим в свою очередь и мы, — дефицит кадров, простои станков, падение трудовой дисциплины, низкая производительность труда, все то, короче говоря, что проистекает из отсутствия социальной компенсации — это разве не повышает те же дополнительные затраты? Зачем же нам обманывать самих себя? Только оттого, что одни дополнительные затраты очевидны, выражены в рублях и копейках, а другие никем не считаны? Положим же, если мы хотим поставить вопрос честно, на одну чашу весов эти очевидные затраты, а на другую — латентные, скрытые. И тогда давайте судить, какие из них действительно выгодней для производства. Только в этом случае состоится у нас разговор по существу дела!

Причем, имеется в виду, что механизм этой социальной компенсации будет работать не пассивно, но активно, творчески. Ведь увеличивая затраты на производство продукта, он тем самым делает выгодной ту модернизацию, которая при прежних затратах была невыгодной, экономически неисполнимой. Другими словами, он толкает производство вперед по пути прогресса, выступает движущей силой подлинной модернизации, а стало быть, и квалификационной мобильности. И это сравнительно легко можно проверить серией социальных экспериментов, испытывающих разные формы компенсации. Какая из этих форм способна консолидировать производственный коллектив, мобилизовав его конструкторскую и технологическую, всю его творческую мысль и инициативу вокруг важной социальной задачи повышения квалификационной мобильности?

А во-вторых, производство в этом случае не играло бы с работником в прятки, а честно и мужественно раскрывало бы ему карты, что как раз и соответствует задаче органического соединения научно-технической революции с преимуществами социалистической системы хозяйствования.

Обеспечение высокой квалификационной мобильности производственного коллектива и есть адекватная форма его консолидации, способ создания в нем той самой, сокрушающей все формы консерватизма атмосферы массового творческого поиска, который и выступает необходимым условием научно-технической революции в нашем обществе.

В этом и состоит социологическая гипотеза, столь вопиюще неуместная на первый взгляд в искусствоведческом журнале. Неизбежен сакраментальный вопрос: зачем читателю этого журнала такая гипотеза, и что он должен с ней делать?

Во-первых, он должен понять действительную сложность проблемы.

Во-вторых, он должен понять легковесность и незначительность, так сказать, неадекватность решений, предлагаемых ему в таких фильмах, как «Антрацит», «Крутой горизонт», «Десятая доля пути» и иже с ними.

В-третьих, — и суть, конечно, в этом — он должен обратить внимание на вопрос о социальном контроле над техническим прогрессом. Ведь если вникнуть в борьбу техноло-

гических программ, которая идет сейчас, в разгар научно-технической революции, буквально на каждом предприятии, если исследовать ее под углом зрения квалификационной мобильности и социального эффекта, если обнаружить ее имманентный нравственный смысл, то станет совершенно ясно, что победа той или иной программы модернизации перестает быть внутренним делом каждого отдельного предприятия и становится делом общества, а стало быть, и делом искусства. Ведь от того, какую форму примет технический прогресс на том или ином предприятии, зависят судьбы десятков, а иногда и сотен тысяч людей, их жизненное самочувствие, их социальная удовлетворенность, их нравственная устойчивость.

Вот почему если понять этот социальный контроль широко, то искусство не имеет права быть от него в стороне. Оно тоже частица, элемент, орудие этого контроля. И его святая обязанность вмешаться в борьбу как будто бы технологических, а на самом деле, как мы убедились, социальных программ модернизации. И вмешаться не дилетантски, не поверхностно, а компетентно, вмешаться, вооружившись ясной и четкой концепцией, которая не может не возникнуть у мыслящего художника при детальном и добросовестном изучении жизненных реалий.

Другое дело, что такой концепции, конечно, недостаточно для решения всех проблем. Другое дело, что она только фундамент для самостоятельного художественного исследования действительности, только повод для такого исследования, только угол зрения, только начало. Это само собой разумеется. Важно другое: именно это исследование и эта концепция были бы формой участия кино в актуальном историческом творчестве, формой поиска его места в научно-технической революции.

6

Однако все призывы к участию в историческом творчестве, все протесты против изобилия посредственных фильмов, имитирующих социальную проблематику, вряд ли имели бы практический смысл, не будь у нас, как уже упоминалось, накопленного опыта, не будь сильных, подлинно социальных образцов, не будь, короче говоря, неопровержимых доказательств, что кино действительно может работать как мощный инструмент общественного сознания.

Вспомним хоть цикл довоенных фильмов, великолепно распахивавших социальную целину, вспомним, как переориентировали целые слои молодежи, как определяли социально-психологическую окраску времени такие фильмы, как «Трактористы», «Учитель», «Истребители». Кто знает, сколькими механизаторами, преподавателями и летчиками обязана страна этим фильмам?... А разве не дало нам кино образцов глубокого и грамотного социального анализа уже и в 60-е годы, начиная от «Председателя» и кончая «Белорусским вокзалом»?

Но если маштабные фильмы соседствуют с проходными, социально-значимые сосуществуют с посредственными, то должен быть, очевидно, помимо эстетических еще и какой-то объективный критерий социальной значимости фильмов, должен быть некий внутренний механизм их общественного действия. И не попытавшись раскрыть его и проанализировать, мы еще ничего не можем сказать о месте социологии в кинематографе.

Читатель, вероятно, уже заметил, как звучат, перебивая друг друга, как переплетаются все время в этих заметках две словно бы различные темы: о месте кино в научно-технической революции и о месте социологии в кино. Мне кажется, нет нужды доказывать их внутреннюю закономерную связь и взаимозависимость. И поэтому не для доказательства, но исключительно для живой иллюстрации этой мысли я и попробую в заключение проанализировать два схожих даже по названиям фильма — «Битва в пути» и «Десятая доля пути», пытаясь в ходе анализа прийти к каким-то позитивным выводам относительно возможности жанра социологических заметок о кино.

У меня есть особые основания говорить о социологических возможностях кино. Когда в прошлогодних заметках о рабочей теме в литературной критике («Новый мир», 1971, № 3) мне пришлось писать о роман е «Битва

в пути», я, честно говоря, думал, что сказал о борьбе Бахирева с Вальганом все, что мог о ней сказать. Но вот я снова посмотрел фильм «Битва в пути» — и он открыл мне совсем новые и весьма кардинальные аспекты этой борьбы. Более того, он открыл, что киноинтерпретация генерального конфликта романа таит в себе огромные ресурсы социологического истолкования даже того, что казалось уже давно известным и исчерпанным. Читатель легко может это проверить, сравнив прошлогодние заметки с нынешними.

Для того, чтобы разобраться в социологической структуре «Битвы в пути», существен прежде всего один вопрос: почему Вальган так упорно и яростно, открыто ставя на карту весь нажитый им за многие годы моральный и служебный капитал, свое положение и лавры, противится предложенной Бахиревым генеральной реконструкции тракторного гиганта? Почему он оказался не в состоянии увидеть за нею ничего, кроме банальной дезорганизации производства? Что он, глух, слеп, незряч, неопытен, не умеет отличать черное от белого? Да нет же, «лауреат, герой труда, орденоносец. В военные годы имя его гремело на Урале»,— говорится о нем в романе. И когда уже разбитый, повергнутый, заявляет он Бахиреву: «Я пришел сюда в сорок пятом, руины, а теперь вот он, завод. Как феникс из пепла, вот этими моими руками», разве Бахирев не отвечает ему на это: «Ты крепко поработал. Это ты умеешь, уменье работать, оно всегда с тобой»?

Значит вовсе не глуп он, значит опытен, значит работать умеет. Что же тогда виною странной его слепоты? Самолюбие, зазнайство, неумение видеть перспективу, негибкость характера? Да нет же, напротив, он не раз демонстрирует по ходу фильма великолепную свою гибкость, умение властвовать собой, вовремя сменить гнев на милость, грозу на светскую улыбку, и прозорлив он уж во всяком случае не менее Бахирева, и перспективу видит прекрасно. У нас нет решительно никаких оснований не верить ему, когда он говорит, что бахиревскую программу реконструкции читал, как роман.

Но в чем же тогда дело? Почему он против этого «романа»? Почему он так отчаянно стремится его сокрушить, почему он так в этом заинтересован? Иными словами, почему Вальган консерватор? Согласитесь, что ответ на этот основополагающий вопрос равносилен ответу на вопрос о самой природе технического, а стало быть, и социального консерватизма, что в нем вся суть дела. Так давайте попробуем на него ответить.

Вальган начал свою карьеру во время войны, центр тяжести этой карьеры пришелся на восстановительный период, когда задача, стоявшая перед индустрией, выглядела однозначно: стране нужны машины, она должна получить их любой ценой, штурмом — так штурмом, дорогие — так дорогие, с дефектами — что поделаешь? За срыв плана отвечаешь головой перед начальством. Сполна и немедленно. За качество продукции, за себестоимость, за организацию производства отвечаешь морально и перед собственной совестью.

Несопоставимость ответственности стимулировала несопоставимость отношения к обеим этим сторонам производственного процесса. Внешняя функция производства преобладает над внутренней и формирует ее по своему образу и подобию. От исполнения этой внешней функции, от плана зависели премии, продвижение по службе, ордена и благоволение начальства, все реальные ценности бытия. От внутренней функции, от нерациональности производства и дурного качества продукции, по сути, не зависело ничего. Ну, пожурят, поругают, поставят на вид. А если ты опытный директор, если ты собаку съел на «отношениях с потребителем», то и этого не допустишь. Как? А очень просто. Не допустил же Вальган рекламаций от колхозов за «летающие» противовесы. Он им — из-под полы дефицитные детали, они снимают рекламации. Что поделаешь, детали нужнее!

Но ведь тем самым, посредством ловкой, как говорят социологи, неформальной комбинации снималась сама проблема качества продукции. Зачем, в самом деле, обеспечивать качество реально, когда легче его обеспечить фиктивно?

Обратите внимание, что точно так же решается проблема отношений с поставщиками и с транспортом. Сверхплановый дефицитный металл выжимается через секретаря обкома Бликина, который хоть и пеняет Вальгану, что тот «всю область обобрал», однако же снисходительно помогает ему обирать ее и дальше. Бликин заинтересован в том, чтобы эта тракторная звезда сияла на областном небосклоне незамутненным светом: в ее лучах он и сам блестит, хоть и заимствованным, но вполне реальным блеском. Что же до транспорта, то Вальган отлично знает, что возит грузы не по железной дороге, а по хорошим отношениям с железной дорогой. Он ей, она ему. Старая, как мир, купеческая мудрость...

И даже сами люди, даже великолепная когорта виртуозов-модельщиков, портреты которых украшают подъездную аллею, их умение, их энтузиазм и доблесть — всего лишь орудие очередной ловкой комбинации. Ибо «знаменитые заводские модельщики и инструментальщики были для директора своего рода обменным фондом».

Если же весь этот сложный и продуманный механизм комбинирования, вся эта изящная система покрытия хронического и тотального дефицита, вся густая сеть неформальных, в обход закона установленных отношений, которой, будто паутиной, оброс прославленный тракторный гигант, если все это не срабатывало, тогда пускался в ход запасной козырь — штурм, энтузиазм и доблесть коллектива. Тогда работали, сутками не выходя из цехов, покрывая реальные прорехи снабжения, технологии и организации труда за счет здоровья и нечеловеческого напряжения, за счет пота и нервов рабочих.

Только поняв это, поняв, что сама трудовая доблесть стала здесь элементом ловкого комбинирования, составной частью полулегального делячества, сможем мы постичь пафос неосторожного бахиревского выступления «против энтузиазма и доблести, когда ими покрывают недостатки организации».

Что правда, то правда — он до крайности, почти непозволительно наивен, наш герой. Он просто ничего не понимает в реальности заводского мира, он здесь словно марсианин — ходит ощупью и ощущает себя чужим. Ему дико то, что всем окружающим кажется естественным, он полагает кощунственным то, что всем прочим кажется обыкновенным. Вот почему так неумело рубит он поначалу с плеча, говорит невпопад, сходу со всеми пересоривается, рычит и делает глупости. Правда, этот его недостаток, эта его сокрушительная наивность, окажется на поверку и самым могучим его оружием. Ибо именно она даст ему возможность увидеть то, к чему другие притерпелись, чего их наметанный глаз уже не в силах уловить. Она даст ему прозрение, а стало быть, и возможность воспарить над конкретной ситуацией конфликта. Но это уже другой вопрос.

А пока нас интересует, чего именно не понимает Бахирев. На поверку оказывается, что не понимает он главного. Не понимает, что ведомственное первенство во сто крат важнее для Вальгана, чем мировое, ибо за отставание от мировых стандартов осудит его лишь чудак, а за невыполнение плана — министерство. Конечно, не от хорошей жизни и не злой волей Вальгана создавалась вся та густая паутина неформальных, полулегальных производственных отношений, благодаря которой завод функционирует, на первый взгляд, нормально, а на самом деле глубоко порочно. Конечно, она была порождена объективными условиями определенного момента, когда количество было важнее качества, а воля важнее компетентности. Но все-таки здесь, на конкретном заводе создатель этой формы отношений — он, Вальган.

Здесь он мощный и уверенный в себе творец этих методов индустриального управления. И он может гордиться своим созданием, оно по-своему совершенно. Он создал этот мир с его особыми законами, с его специфической мудростью, с его неформальными методами, он любит его, он не мыслит себя вне его. Нет, Вальган не только впитал в себя эти методы. Он дышит ими, он излучает их каждой порой своего тела, каждой модуляцией своего барского голоса. Это е г о мир — мастерская, в которой он работает, и

храм, в котором он священнодействует. Здесь он прозорлив, здесь он изобретателен, здесь он гениален. Лишите Самсона его легендарных волос, и перед вами окажется обыкновенный человек, слабый и беспомощный. Лишите Вальгана созданного им мира, и он окажется недееспособен, пуст, гол, беспомощен, как остриженный Самсон.

И жизнь как будто его еще поощряет, ведь все его неформальные успехи выступают как вполне реальные заслуги в открытой формальной иерархии общества, разве лауреатская медаль и Золотая звезда — не реальные символы этого признания? Разве он прячет свою «коммерцию»? Нет, он гремит, он блистает. И все идет у него хорошо, пока не встает ему поперек дороги Бахирев со своей реконструкцией, пока этот чудак не обращает внимание общества — открыто, бестактно, громогласно — на оборотную сторону всех этих успехов, пока он, как андерсеновский мальчик, не заявляет наивно, что король-то голый.

Конечно, суть не в Бахиреве, конечно, его рычание лишь отзвук, лишь отдаленный раскат научно-технической революции, лишь знамение нового этапа развития индустрии, лишь предвестье кардинальной экономической реформы, когда внутренняя функция производства подчинит себе внешнюю. Но для Вальгана-то именно Бахирев — трагический глас судьбы, предвещающий крушение его мира, всего, что ему дорого и чем он гордится, что он создавал любовно и заботливо, по камешку, по кирпичику. Больше того, работать иначе он просто уже не умеет.

В вопросах технической реконструкции он — ничто, рядовой инженер, пешка, тут Бахирев даст ему сто очков вперед, тут гений Бахирев, а не он, Вальган. Уступая Бахиреву, он лишается всего, всех позиций, которые он завоевал, всех заслуг и всего блеска, ибо в этом новом, бахиревском мире ему попросту нет места. Здесь его таланты неприменимы, его сила оборачивается слабостью, его достоинства — недостатками. Здесь он даже не нуль. Здесь он — отрицательная величина.

Вот почему смешно объяснять его консерватизм тем, что он зазнался, что он не видит перспективы. Он видит ее лучше Бахирева. Он — в отличие от Бахирева — видит не только техническую, но и социальную перспективу, видит, что она грозит ему гибелью. Не физической, конечно, а гражданской. Ибо Вальган — социальный тип, а не просто себялюбивый человек, позер и зазнайка. Нет, он консерватор не из-за того, что у него есть человеческие слабости, напротив, его слабости — порождение его консерватизма.

Вот почему борется он с Бахиревым до последней точки. Вот почему победа одного должна стать капитуляцией другого. Вот почему Вальган — фигура поистине трагическая. Это социальная борьба, а не игра в бирюльки.

Нас коснулся с экрана подлинный драматизм крушения мира, крушения социального типа. Искусство здесь вскрыло и отважно исследовало целый пласт действительности — на решающем его переломе. Поэтому, несмотря на массу очевидных погрешностей в замысле и в исполнении, «Битва в пути» — один из значительнейших, один из замечательнейших фильмов шестидесятых годов.

И вот перед нами «Десятая доля пути», словно бы скалькированная со своего знаменитого прототипа. И здесь директор подыскивает на свою голову нового главного инженера, и здесь тот оказывается ершист и непокладист, и здесь спор решает собрание заводского актива. Но о чем он, этот спор? Каков уровень конфликта? Чья судьба в нем решается? Чей рушится мир? Какие социальные типы уходят и какие приходят?

Завязка конфликта в обоих фильмах почти дословно одинакова. Как Вальган предлагает Бахиреву протолкнуть коленвал, так и директор Твердохлеб предлагает новому главному инженеру Короткову толкнуть станок. И разница всего лишь в том, что Коротков согласен толкать, а Бахирев встает на дыбы: «Я не толкач и не диспетчер. Это не моя функция».

Как в фокусе, собрана в этой разности ответов разность авторских концепций, раз-

ность уровней конфликта. Бахирева заботит судьба прогресса в тракторостроении, Короткова — судьба халтурного станка. Бахирев выдвигает программу реконструкции тракторного гиганта, Коротков химичит со своим станком, пытаясь кустарным способом прямо в цехе исправить ошибки целого конструкторского бюро и проектного института. Бахирев противопоставляет ведомственному первенству первенство мировое, Коротков кладет все силы на борьбу с туповатым конструктором Буценко. За борьбой Бахирева с Вальганом вокруг технической проблемы стоит борьба интересов, борьба миров, социальная борьба, техническая революция. За борьбой Короткова с Буценко стоит конфликт добросовестного человека с исполнительным чиновником, которому просто не место на посту главного конструктора.

Так зачем же, спрашивается, снимать о нем фильм, когда можно просто снять его с работы?

Естественно, что для такого «подвига» не нужно быть Бахиревым. И Коротков — не Бахирев. Он просто добросовестный парень, не чиновник, не карьерист, не дурак. У него полный набор этих «отрицательных» достоинств, которые вовсе еще не делают человека героем. Авторы фильма могут возразить, что и не намеревались изображать Короткова героем, и будут правы. Но и мы вправе спросить у них, за какой надобностью они этого очевидного «негероя» заставляют исполнять ф у н к ц и ю героя, имитируя современный индустриальный конфликт, зачем элиминируют из него всю остроту, всю напряженность, весь драматизм, всю с о ц и а л ь н о с т ь, сводя преграды прогрессу на уровень скверного характера и бездарности того или иного чиновника?

Мы видели, как в двух однотипных лентах конфликт возникает на разных уровнях, и в этом все дело. В одном случае проблема исследуется на уровне природы консерватизма, на уровне социального явления, в другом — на уровне субъективном, индивидуально-психологическом, технико-организационном. В первом случае мы получили фильм важный и многозначный, мобилизующий мысль общества, фильм с четкой и определенной концепцией, заявленной с большой силой. Во втором — фильм проходной, посредственный, эпигонский, удручающе бесполезный.

Первый фильм вышел десятилетие назад, но актуален он и сегодня, он в строю, он солдат научно-технической революции. Второй вышел три года назад — и уже забыт, словно его и не было...

В этом-то, в непреложности с в я з и между социальной незначительностью и художественной, так сказать, недостаточностью фильмов и заключается, между прочим, непосредственная актуальность их социологического рассмотрения. С этой точки зрения оно могло бы выступить прочной плотиной на пути «серого потока».

7

Менее всего намеревался я сделать эти заметки каким-то подобием кинообозрения. Сам выбор фильмов, привлеченных здесь для анализа, отсутствие среди них многих замечательных и глубоко социальных лент — лучшее тому свидетельство. Цель заметок очень определенная и конкретная. Например, я только для того так подробно анализировал два однотипных, но стоящих на противоположных полюсах социологической грамотности фильма, что само их сопоставление делает вопрос о месте социологии в кино, по-моему, очевидным.

Так посмотрим же, что именно стало нам очевидно.

Очевидно, что общественный прогресс есть постоянная, неутихающая схватка борющихся и непримиримых программ. «Современные общественные процессы, — говорил на научной конференции в сентябре 1971 года П. Н. Демичев,— отличаются громадной сложностью, переплетением и противоборством различных тенденций». И моменты, когда эти противоборствующие тенденции и программы сходятся лоб в лоб, есть конфликты, в которых решается судьба прогресса. И конфликты эти существуют объективно, независимо от воли сторон.

Очевидно, что научно-техническая революю-

ция, легализуя принципиальную реконструкцию производства как нормальный способ индустриального развития, многократно увеличивая историческое ускорение, превращая, как говорил на той же конференции М. А. Суслов, современную эпоху в «наиболее революционную эпоху в истории человечества», делает эту ошибку программ практически перманентной.

Очевидно, наконец, что как в искусстве, так и в реальной действительности все эти противоречивые программы и тенденции персонифицированы в живых характерах, олицетворены, воплощены в человеческих отношениях.

И вот тут-то открывается возможность изобразить эти конфликты не как объективное явление действительности, но как случайные произвольные, легко устранимые посредством элементарного организационного перемещения факты. Тут-то открывается возможность изобразить силы, противоборствующие прогрессу не в их актуальной гражданской ипостаси, но как отдельные заблуждения отдельных лиц, как природные изъяны их характеров, как недоразумение или недопонимание. Открывается, иными словами, соблазнительная своей легкостью возможность подменить социальное исследование консерватизма его психологическим суррогатом.

И внешне все будет выглядеть вполне благопристойно, в лучшем виде, как всамделишное: будет техническая новинка, будут те, кто понимает ее значение, и те, кто не понимает, новаторы и консерваторы, будет конфликт. Только новаторов и консерваторов можно будет без особого ущерба поменять местами — и ничего не изменится. Только прогрессу консерваторы будут противиться из лени, из самолюбия, из зазнайства — и хорошая воспитательная работа на протяжении одной, а на худой конец, двух серий переделает их в новаторов. Ибо никакой объективно отличной от их временных антиподов программы деятельности у них за душой не имеется. И никакого конфликта на самом деле нету. И делить новаторам с консерваторами здесь решительно нечего, потому что... потому что «у всех граждан Советского Союза одна цель, одно стремление — неустанно идти вперед по пути прогресса...»

Стало быть, первым критерием социологического к о н т р о л я над внутренним механизмом общественного действия искусства мог бы выступить уровень о б ъ е к т и в н о с т и конфликта.

Но за борющимися программами стоят — и это следующий, более глубокий критерий социологического контроля — реальные и н т е р е с ы сторон. Вальган, как и свергнутый генеральный, как и деляга-диспетчер из «Ночной смены», заинтересован в существовании определенных форм производственных отношений и индустриального управления, определенных нравственных норм и стереотипов общественного сознания, ибо вне этих норм они недееспособны, а Бахирев, или Василий Губанов из «Твоего современника», или Илья Мельников из «Доживем до понедельника» заинтересованы в их сокрушении и устранении, ибо сосуществовать с этими нормами просто не могут. Нельзя объяснить позицию оппонентов И. Н. Худенко недоразумением, недопониманием или самолюбием. Нет, они все понимают не хуже, чем Вальган понимал Бахирева. А именно, понимают они, что успех его социального эксперимента был бы неопровержимым доказательством их недееспособности и некомпетентности. И поэтому они заинтересованы в его поражении.

«Экономические отношения каждого данного общества проявляются прежде всего как и н т е р е с ы»,— говорил Маркс. Но так же проявляются и другие общественные отношения. Значит, если социологический анализ прощупывает за противоборством оппонирующих программ объективно противоборствующие интересы — это есть свидетельство социальной значимости исследуемого конфликта.

Таковы, представляется мне, следующие из наших заметок выводы, таковы некоторые объективные критерии, которые могла бы принять во внимание служба социологического контроля в кинематографе.

Ибо так же, как место кино в научно-тех-

нической революции в значительной мере сводится к социальному контролю над техническим, а следовательно, и общественным прогрессом, так и действительное место социологии в кино можно представить себе как службу социологического контроля.

В самом деле, станет ли кто-нибудь отрицать, что художественное творчество вообще и киноискусство, в частности, есть специфический тип познания действительности? Нет, я не посягаю на сущность и предназначение искусства, на всю колоссальную и решающе важную сферу эстетического, просто меня в данном случае интересует лишь одна сторона, одна грань, одна функция искусства — исследовательская. Да, общество располагает и другими типами самопознания — наукой и практикой. Да, искусство отличается от них тем, что главное его орудие — художническая интуиция. Но ведь орудие это тоже из познавательного арсенала общества. Так несет ли искусство в обществе свою исследовательскую службу?

Если да, то не резонно ли поставить вопрос о закономерностях этой службы? О ее эффективности? О ее достоверности, наконец? Ну, допустите на минуту, читатель, что кто-то взялся бы судить о нашем обществе, о его современных проблемах, ведущих характерах и перспективах по фильмам «Антрацит» или «Крутой горизонт».

Разве не очевидно, что он получил бы о них, мягко говоря, неадекватное представление? Что он элементарно был бы введен в заблуждение? Значит, проблема достоверности исследовательской службы искусства не надуманная. Значит она существует.

А между тем именно этой своей гранью, в этой точке искусство ближе всего подходит к социологии. Ведь социология видит свой предмет в изучении, между прочим, того, как формируются интересы и потребности общественных слоев, социальных групп и отдельных людей, как рождаются у них идеи, оценки, личные планы, стереотипы мышления и программы деятельности, как определяют они человеческое поведение. Одним словом, в том же самом, что является предметом исследовательской службы искусства.

Речь идет, разумеется, не об отождествлении социологии с исследовательской службой искусства, но о сопоставлении их результатов. Ибо такое сопоставление как раз и представляет нам счастливую возможность поверить гармонию алгеброй. Иначе говоря, с достаточной степенью компетентности судить о достоверности искусства.

Да, некоторым крупным мастерам социологическая грамотность дана, как говорится, от бога. Но полагаться на божью милость в масштабах всего киноискусства, как свидетельствует печальный опыт хотя бы проанализированных здесь фильмов, вряд ли целесообразно. Как и для обретения любой иной грамотности, тут нужна школа, нужна наука, нужна постоянная служба социологического контроля. Ибо немыслимо, по-моему, без нее квалифицированное и компетентное участие кино в научно-технической революции. А что важнее этого?

Человек дела и его нравственный облик

Григорий Бровман

На протяжении последних полутора-двух лет нередко вспыхивают острые дискуссии об образе современника в искусстве. Это веско свидетельствует о развитии нашей критической мысли после XXIV съезда КПСС, который, как известно, выдвинул перед литературой и искусством новые серьезные творческие задачи и весьма требовательные критерии. Думаю, читатель согласится с тем, что иные вопросы, казавшиеся до сравнительно недавнего

времени спорными или неясными, приобрели сейчас полную отчетливость.

Позволю себе сослаться на такой пример. Три года назад в Свердловске происходила широкая творческая конференция, посвященная изображению рабочего класса в литературе. Там преобладало такое мнение: рабочая тема — это тема жизни и труда в цехе, у станка. А что сверх того, то от лукавого!.. Когда же некоторые ораторы, идя наперекор таким суждениям, призывали писателей к созданию произведений о рабочем классе в аспекте развивающейся научно-технической революции, с тем чтобы человек труда был показан и на заводе и в широком контексте всего общества, как его основная и ведущая движущая сила, то это было встречено в штыки. Вы уводите, мол, говорили, от непосредственного воссоздания образа рабочего как такового на агрегате, у машины и т. п. Я был участником этой дискуссии и могу по совести сказать, что то была попытка возвратиться к блаженной памяти «производственному роману», отгородиться от взыскательных эстетических требований, а может быть, и получить индульгенцию на художественные слабости за актуальность тематики.

Ныне вряд ли кто-нибудь станет настаивать на узком «цеховом» понимании темы труда и связывать ее только с жизнью и бытом определенного замкнутого фабрично-заводского, или, того уже, цехового коллектива, не выводя героев на обширные горизонты современной социальной действительности. Тема советского рабочего класса наших дней приобретает эпический характер, ибо она органически связана со всей жизнью общества и волнующими его проблемами и в первую очередь с проблематикой научно-технического подъема.

«На современном этапе, — говорил Л. И. Брежнев на XV съезде профсоюзов СССР,— особое значение приобретает сила нашего примера в сфере производства и научно-технического прогресса. И здесь советский рабочий класс вместе с нашей научно-технической интеллигенцией призван сыграть первостепенную роль. Ибо он действует в условиях развитого, зрелого социалистического общества, решает задачи создания материально-технической базы коммунизма. И понятно, что по нему во всем мире судят о том, на что способен рабочий человек при социализме, судят о возможностях социалистического строя. Это является и большим почетом и источником высокой исторической ответственности»*.

Понятно поэтому, что разговор об изображении рабочего класса в искусстве не может вестись вне анализа тех процессов, которые вызывает научно-техническая революция, как и вне тех социально-психологических перемен, что сопутствуют ей, формируя определенные тенденции в жизни трудовых коллективов и в характере современника. С этой точки зрения статья Александра Янова «Кино и научно-техническая революция» представляет несомненный интерес. Однако целый ряд ее положений вызывает (у меня, по крайней мере) и определенные возражения. Думается, что и общая концепция автора страдает известной односторонностью. Для того чтобы придать нашему разговору конкретность, я хотел бы вначале остановиться на некоторых явлениях документальной и художественной кинематографии.

1

«Как-то в свободную минуту они заговорили о кинофильмах, посвященных горнякам. Арефьев бранил постановщиков за плохое знание жизни. Мангутов неожиданно спросил:

— А что такое, по-вашему, хорошее знание жизни?

Павел Иванович смешался:

— Ну, знание деталей шахтерского быта, наших проблем.

— Детали иногда играют роль тех деревьев, из-за которых нельзя разглядеть леса. Они нужны, конечно, в произведениях искусства. Но вот когда постановщики не улавливают главную тенденцию эпохи, а все больше напирают на бытовые детали, мне скучно смотреть такие фильмы. Ведь эпоха-то наша небывалая, размах у нее космический, вселенский, и

* «Правда», 21 марта 1972 года.

ощущение времени у людей новое, хочется серьезного возвышения над мелочами...

И опять Арефьев мысленно похвалил его: «Молодец, мальчик! Действительно, деятели искусства своими средствами обязаны помогать нам зримо представить масштабность дел наших»*.

Никаких открытий этот диалог горных инженеров из нового романа М. Колесникова «Индустриальная баллада» не содержит, но в нем верно передано то чувство неудовлетворенности, которое охватывает зрителя во время демонстрации кинофильмов о рабочем классе наших дней. Несмотря на появление целого ряда картин как раз о горняках, именно они не без оснований сетуют на то, что правдивого и глубокого изображения своей жизни на экране пока не дождались.

Любопытно, что в первую очередь это недовольство относится к так называемым художественным, игровым фильмам. Казалось бы, в произведении, обобщающем многие явления живой жизни, которые оплодотворены фантазией и талантом режиссера и актеров, должна быть достигнута наибольшая выразительность и проникновенность. Ан нет, оказывается, документальный фильм, где запечатлены определенные реальные люди такими, каковы они в самой действительности, куда более сильно воздействует на аудиторию.

Совсем не случайно на II Всесоюзном фестивале фильмов на рабочую тему, который не так давно проходил в г. Горьком, самую высокую оценку получили документальные картины. К сожалению, я не смог посмотреть все ленты, отмеченные жюри, но видел «Шахтерский характер» Т. Золоева, «Поэму о рабочем классе» Б. Рычкова, а из новых — фильм И. Беляева «Шахтеры». На мой взгляд, документальная кинематография одерживает ныне серьезные победы.

Теперь, в условиях научно-технической революции, которая в обществе зрелого социализма ведет к невиданному умственному и творческому прогрессу, документальное искусство получает новые вдохновляющие стимулы и реальные возможности роста.

* «Знамя», 1972, № 5, стр. 18.

Своими размышлениями о документальной прозе я поделился в статье «Движение времени — движение характера», опубликованной в седьмой книжке журнала «Москва» за 1972 год. Здесь же я хочу сказать несколько слов о документальном кинематографе, который в последнее время развивается в плоскости тех же закономерностей, что и литература этого направления. Все же это вместе взятое имеет прямое отношение к центральной проблеме, интересующей нас в данном случае, к проблеме научно-технической революции и ее отражения в искусстве кино.

Возвратимся к картине «Шахтерский характер». Что, как мне кажется, наиболее показательно для нее? Движение от эмпирического наблюдения к анализу, от фиксации портретов и фактов к их всестороннему осмыслению. Становление нового человека — такова внутренняя тема ленты. В личности заслуженного шахтера, одного из зачинателей стахановского движения, изотовца Александра Степаненко историческое и индивидуальное тесно переплетены в диалектическом единстве. Но и в молодом современнике Анатолии Пшеничном, руководителе комплексной бригады шахтеров, одной из прославленных в Донбассе, тоже надо уметь разглядеть дыхание эпохи в ее эволюции... А разве бывший проходчик, а ныне начальник шахты Николай Кочетков не детище социального и технического прогресса в нашей стране?! Или рабочий-горняк, ставший известным конструктором угольных машин, Яков Гуменник? Историю и современность, прошлое, настоящее и будущее нашего общества, связь времен — вот что можно увидеть и нужно показать в жизни и труде этих реальных людей, ибо именно это составляет их внутреннюю духовную сущность...

Формирование шахтерского характера имеет вертикальные и горизонтальные разрезы, как и сама шахта. Их должен пройти и исследовать кинематографист. Раскрыть нравственное ядро личности, ограничиваясь изображением ее внешнего облика, невозможно. Это общеизвестно. Киноглазу надо найти путь к самым сокровенным мыслям и чувствам ге-

роя. Тут риторика и декламация не помогут! Вряд ли спасет и наигранная доверительность интонации, свидетельство доброго знакомства и хороших отношений кинематографиста и его героев. Нет, нужны верная концепция, точный замысел, оригинальное решение. Требуется искусство документального фильма...

С моей точки зрения, Л. Браславский и Т. Золоев в «Шахтерском характере» оказались на высоте. Они не занимались нарочитым обобщением, об этом позаботилась как бы сама действительность. Но они нашли героев, наиболее полно воплотивших типические черты общественного самосознания и опыт социальной практики тысяч и тысяч людей рабочего класса, которые в сложном и противоречивом движении времени, преодолевая препятствия и справляясь с коллизиями бытия человеческого, самоотверженным трудом созидают новый мир. Авторы фильма понимали, что зритель особенно чувствителен к достоверности таких изображений. И они пошли единственно верным путем — путем правды, которая воспитывает лучше любых назиданий. Преувеличения в поступках и красках были отвергнуты. Умаление было бы несправедливым и искривило бы материал. Так были найдены, на мой взгляд, чувство меры и такт действительности. Рискуя перехвалить создателей «Шахтерского характера», скажу все же, что на своем небольшом творческом плацдарме они нашли гармонию!..

О том, что этот успех документального кино не единичен, можно судить и по некоторым другим современным работам. Недавно вышла на экраны лента И. Беляева (сценаристы И. Беляев и Л. Дмитриев) «Шахтеры». Любопытно, что удача пришла к кинематографистам, взявшимся за рассказ о самых трудных, опасных и героических профессиях. Этот второй за последнее время документальный фильм о горняках имеет меньшие масштабы, чем «Шахтерский характер», но отличается теми же важными чертами. Это исследовательский киноэтюд, насквозь пропитанный живой жизнью и трудом, которые авторы увидели в 5-й западной лаве на горизонте 1200 метров шахты № 17/17 бис... Там добывают уголь горнорабочие очистного забоя, входящие в сквозную комплексную бригаду Героя Социалистического Труда Петра Брухаля. О них рассказано с удивительной прямотой и простотой, без придуманных плюсов и минусов, но с глубокими размышлениями, которые не могут не взволновать зрителя...

Мне понравились строки из рассказа Т. Золоева о работе над «Шахтерским характером».

«Если бы пришлось подбирать актера на роль бригадира проходчиков для художественного фильма, режиссер вряд ли решился бы выбрать актера с внешностью Николая Кочеткова. Сказать, что он просто красив, недостаточно. Он красив той человеческой красотой, которая рождается сочетанием ума, мужества и огромного внешнего обаяния... Двадцать лет шахтерского труда, пятьдесят тысяч часов под землей, десятки километров проходки не огрубили его, кажется, только откристаллизовали его душу — душу рабочего человека»*.

Всякий, кто видел «Шахтерский характер», согласится с этими словами. Поистине красив, обаятелен Николай Кочетков, но красота и обаяние эти более всего видны именно в складе души, а не во внешнем портрете. Кочетков красив в забое, не менее красив он и в беседе с молодыми рабочими, вызванными к нему — начальнику шахты. Трудно в забое, в проходке. Разговаривать с парнями, которые не ценят пролетарскую честь, не уважают свою работу, тоже трудно!.. Но нигде не исчезает, не пропадает обаяние Кочеткова и не ослабляется его воздействие на окружающих. Не приказами, не принуждением добивается своего Кочетков, а влиянием своей личности, ее пафосом. А свое для Кочеткова это и общее дело. Продуманность, трезвый анализ, рассудительность — да! Но и нравственная цель, но и идея, энтузиазм!..

Встречаются, однако, люди, которые опасаются, как бы разговоры об энтузиазме советского рабочего класса, как и всего нашего общества строителей коммунизма, не помеша-

* «Искусство кино», 1971, № 2, стр. 11—12.

ли успешному труду в условиях экономической реформы и научно-технической революции. Дескать ныне главное — хозяйственный расчет, материальные стимулы, личный интерес... Все это верно, но не должно толковаться односторонне, как в статье А. Янова «Кино и научно-техническая революция». Впрочем, об этом ниже. Пока же уместно напомнить диалектическую постановку этого вопроса В. И. Лениным, который говорил, что вести социалистическое строительство надо «не на энтузиазме непосредственно, а при помощи энтузиазма, рожденного великой революцией, на личном интересе, на личной заинтересованности, на хозяйственном расчете...»*

Заметим, что герои документальных фильмов о шахтерах живут отнюдь не только высоким заработком. Они увлечены и сознанием важности и ценности своего труда для людей, ибо дают им свет и тепло и многие блага современной жизни и быта. Эту увлеченность тоже надо уметь увидеть и показать. Показать, что это советский человек спускается в глубокую шахту и что гражданские мотивы его тяжелого, хотя и механизированного труда играют не последнюю роль в его поведении. Выбор, который сделал рабочий, избрав профессию горняка, продиктован не только материальными, но и моральными стимулами. Свое право выбора он осуществляет движимый и нравственной ответственностью перед обществом. Подчеркнем: высокой нравственной ответственностью! Так что не будем пугаться слова «энтузиазм», за ним скрывается вполне реальное понятие, отражающее существенную сторону характера советского человека, да и всего общества.

Теперь давайте познакомимся еще с одним горняцким бригадиром, бывалым шахтостроителем Иваном Мазаевым. Он из картины «Седьмое небо», которую поставил Э. Бочаров по сценарию А. Галиева, М. Маклярского (при участии Э. Бочарова). Это художественный фильм со всеми вытекающими отсюда надеждами и ожиданиями. Мазаева играет Николай Рыбников, которого зритель давно полюбил, еще со времен «Весны на Заречной улице».

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 44, стр. 151.

Но вот парадокс: «Весна на Заречной улице» запечатлела как будто характеры и конфликты уже минувших дней, а смотрится она сегодня с большим интересом. А «Седьмое небо» навевает скуку, хотя лента посвящена нашим современникам. В чем дело?! Ларчик открывается просто. Там была актуальность постижения не скоропреходящих проблем, а коренных, центральных. Не злоба дня, а глубокий взгляд на формирование личности. И когда мы сейчас на страницах печати ведем разговор об обязательном среднем образовании, о вечерних школах, о профессионально-технической подготовке молодых рабочих, то невольно вспоминаем Сашу Савченко. Он жив, в прекрасном исполнении Николая Рыбникова, жив со своими поражениями и победами, со своей тягой к знаниям и пониманием их профессиональной ценности. Была там и лирика и любовь. Была жизнь и поэзия. Такие картины надолго!

А «Седьмое небо» с тем же Рыбниковым устарело еще до премьеры. Впрочем, актер сам, рассказывая о съемках этого фильма, о поездке со сценарием в Караганду «на натуру», говорит: «Приехали и увидели, да, увидели, что жизнь основательно обогнала нас. Весь фон, все производство, вся конфликтная сторона — все изменилось. Остался голый сюжет — она приезжает к нему, они не понимают друг друга и так далее». Ничего не скажешь, вполне самокритичное признание. Что же дальше? Оказывается: «Выручили и буквально спасли нас донецкие шахтеры. Экспедицию на этот раз предприняли в «Донецкшахтстрой». И попали мы под опеку бригады Героя Социалистического Труда Николая Михайловича Карева... Встреча с Каревым стала для меня решающей... общение с нашим бригадиром дало мне больше как художнику, чем добрый десяток ролей»*.

Все это хорошо. Но артист не ответил на им же поставленный вопрос. Преодолели ли режиссер, сценаристы, актеры отставание от жизни в самой картине, где нет реального Николая Карева, а есть обобщающий образ Ивана Мазаева? И прибавилось ли что-нибудь к

* «Советская культура», 27 июля 1972 года.

«голому сюжету», который, как мы видели, сам Н. Рыбников характеризует весьма иронически?!

Ответить на все эти «загадки» может теперь сам зритель, сие не составит для него особых трудностей. Можно ли сказать, что в образе шахтостроителя Мазаева, как, впрочем, и в картине вообще, отразились черты характера советского человека эпохи научно-технической революции, новые производственные и социальные проблемы и конфликты, рожденные ею? Пусть не в завершенном виде, а в процессе формирования, становления... По совести говоря, этого нет даже в тенденции или в предварительном, прощупывающем наброске.

Семейная, интимная коллизия фильма стара и изъезжена вдоль и поперек. Вначале Мазаев и лаборантка Ксана полюбили друг друга, потом выяснилось, что не сошлись во взглядах на жизнь. Он — передовой, она, конечно, отсталая, покидает его, затем, раскаявшись, возвращается!..

Изрядно потрепана во множестве романов и фильмов и аварийная ситуация, которая занимает много места в «Седьмом небе». Разумеется, при ликвидации наводнения в шахтном стволе Мазаев, как и его товарищи, проявляет мужество, но зритель не получает здесь никакой новой нравственной информации, если так можно выразиться. Он не обогащается пониманием сегодняшнего дня с его заботами, тревогами, радостями и свершениями. Это как раз день вчерашний! Те свежие и оригинальные качества социальной психологии, которые накапливаются ныне в характере современника, не обнаружены, не раскрыты и не показаны авторами фильма. Мелодраматическая историйка, приложенная к аварии на строительстве, и сама авария не дают в сумме картину действительных исканий, реальных задач и сложных проблем, которые стоят в наши дни перед обществом в целом и отдельными людьми, в частности.

Если же идет речь о рабочем человеке, стоящем на аванпосту исторического процесса, то нам интересно познать и прочувствовать социально-нравственный пафос его бытия. Возникает вопрос о профессии героя. Разве ее специфичность нейтральна по отношению к самой личности? Разве не накладывает профессия свой неизгладимый отпечаток на мышление и чувствования рабочего, на его поведение, не говоря уже о языке и стиле разговорной речи? Или это нечто побочное, случайное, внешнее для индивидуальности, и многолетний труд с его конкретным производственным и психологическим своеобразием никак не воздействует на самый склад натуры человеческой? Судя по «Седьмому небу», Иван Мазаев мог быть и шахтостроителем, и сталеваром, и фрезеровщиком. Везде бывают бригадиры, иногда происходят и аварии... К сожалению, Николай Рыбников не передал шахтерский характер своего героя, как мы его почувствовали в облике документального Николая Кочеткова...

Согласен, убедительно показать, как во внутреннем мире человека отражается отличительность той или иной профессии, трудно. Но из этого не вытекает, что подобную задачу и не следует ставить перед собой. Неудача ряда фильмов на рабочую тему, как, впрочем, и романов и пьес, на мой взгляд, объясняется и тем, что художник подходит к освещению жизни и труда своих героев как бы с нивелиром в руках. Но этот оптический прибор хорош только для определения разности высот на местности, чтоб потом ее нивелировать, если нужно.

В искусстве ценно прежде всего то, что отличается непохожестью. А ведь сколько близнецов кочуют из картины в картину. Из «Седьмого неба» в «Антрацит», а оттуда в «Крутой горизонт» или в «Нюркину жизнь»... Горновой Михаил Антонович в этом фильме мало отличается от уже знакомого нам Ивана Мазаева, хотя и возраст не тот и профессия не та... Но неужели интеллектуально-чувственное восприятие мира совершенно одинаково как у человека, проводящего многие часы в труде у доменных печей в искрах огненной плавки, так и у шахтера, добывающего черный уголь в подземной глубине?!

Понимаю, что кинематографист, как и романист, опасается, как бы в поисках изображения профессионального лица героя не перегрузить произведение технологией. Как бы не заскучал читатель или зритель от обилия сцен у станков, в цеху. Опасения не лишены оснований. В свое время А. Фадеев писал В. Кетлинской по поводу ее романа «Дни нашей жизни»:

«Беспощадно уберите всю техническую терминологию там, где она не обязательна, там, где она понятна только узкому кругу работников данной специальности, — у Вас в 7-й и 8-й книгах журнала («Знамя» за 1952 год. — *Г. Б.*) большой перегруз в технических описаниях, в бесконечно длинных разговорах на производственные темы (там, где это дано без второго плана, без остроты противоречий, без характерности, без «душевности», это нестерпимо скучно). Посмотрите, как сразу оживает, делается занимательным и даже увлекательным соревнование в производстве, когда большой социальный план, когда настоящие живые люди с их судьбой выступают на первое место, а техническая задача является только средством прояснения или проявления этого главного и большого!»* (Везде разрядка автора.— *Г. Б.*)

Эти строки писателя, который сам в те годы работал над романом «Черная металлургия», разумеется, отвечали и каким-то его внутренним творческим исканиям и отражали его собственные литературные затруднения при освещении жизни рабочего класса, о чем мы знаем из ряда опубликованных писем художника. Но приведенные выше мысли поучительны и для нас. Кинематография, как и искусство в целом, должна непременно вглядываться в производственный процесс, где участвует герой со своим профессиональным «лица необщим выраженьем». Особенно сейчас, когда научно-технический прогресс в корне меняет структуру управления, технологию производства и роль каждого рабочего и инженера в изготовлении материальных ценностей.

Видеть нужно и возникающие при этом духовные ценности, которые оплодотворяют великие трудовые традиции нашего народа новыми нравственными завоеваниями. А. Фадеев прав. Когда техническое становится человеческим и на первое место выступает социальный план с живыми людьми и их судьбой, с острыми противоречиями, душевностью и характерностью, тогда обретает внутренний пафос изображение бригады, цеха, заводского коллектива, всей страны, ибо на пересечении всех жизненных магистралей социалистического общества — человек труда не абстракция, а реальность!

А реальностью в искусстве его делает конкретное изображение в той естественной атмосфере, где в напряженной физической и умственной работе, в борении технических и социальных идей, в солидарности и конфликтах отыскивается наиболее плодотворное решение проблем науки и производства. Наши лучшие документальные ленты воссоздают эту атмосферу применительно к определенным участкам жизни. Художественное же изображение этих процессов и характеров, требующее глубины и проникновенности, масштабности и дерзаний, в игровых фильмах пока не выходит за пределы повторения уже найденного и испробованного без смелого поиска и, может быть, риска в постановке острых проблем. Говорю здесь о картинах, посвященных собственно рабочему классу. Если же взять отражение научно-технической революции шире, то как не увидеть свежести и отточенности мысли и изображения в «Твоем современнике» или «Укрощении огня», насыщенных идейно-нравственным самосознанием героев, которыми движет неуемное стремление к новому, обогащенное верностью гражданскому долгу и партийной совести.

2

Обращаясь непосредственно к статье А. Янова, я хотел бы, продолжая свои предыдущие размышления, оставаться (как это и предложил критик) на плацдарме социологии, опуская в данном случае собственно эстетические проблемы.

* А. Фадеев. Письма. М., «Советский писатель», 1967, стр. 424—425.

Раньше всего несколько вопросов: имеет ли тематика научно-технического прогресса, экономической реформы, хозяйственных преобразований и так далее какой-либо нравственный эквивалент или, попросту говоря, идейное содержание? Играет ли роль при воплощении задач, стоящих ныне перед обществом и перед рабочим классом прежде всего субъективное состояние людей? Их мысли, чувства, настроения? Их верность долгу, сознание своей исторической ответственности, партийность? Или эти категории целиком поглощены понятиями деловитости, хозяйственного расчета, экономической целесообразности и т. п.? Все ли решают одни только объективные обстоятельства с их фатальной непреложностью, к которой нужно умело приспособиться, чтоб дело преуспело? Не отдает ли это прагматизмом и делячеством?.. Не свойственной советскому человеку пассивностью?!

Пусть не покажутся странными читателю поставленные мною вопросы. В нашей критической литературе, в полемике с волюнтаризмом и своеволием (полемике необходимой!) иногда сказывается и такая тенденция: в труде и делах человеческих имеют решающее значение только реальные факты и явления, как они складываются в самой действительности. Дескать, в искусном использовании их — ключ к производственному, экономическому успеху. Идейно-нравственная позиция, так называемый субъективный фактор, моральный стимулятор существенного веса лишены, во внимание, как правило, не принимаются.

Не так давно я рецензировал на страницах журнала «Вопросы литературы» интересную, ценную книгу Ю. Кузьменко «Мера истины»*. Критик рассматривает многие явления современной литературы в свете их связей с реальной действительностью. Он убедительно показывает, что игнорирование объективных условий, в которых приходится действовать герою, ведет к неточному рассказу о жизни. Столкновения рутинеров с передовиками, консерваторов с новаторами изображаются некоторыми писателями в виде борьбы кривды против правды, зла против добра, то есть лишь во внутреннем нравственно-психологическом аспекте. Ю. Кузьменко говорит, что, по мнению иных авторов, «...консерватизм коренится целиком и полностью в психологии отдельных людей, в их неверном образе мышления»*.

Полемизируя против таких взглядов, критик советует призадуматься: может быть, препятствием на пути к торжеству добродетели являются основательные экономические, предположим, причины, в одном случае, непреодолимые объективные препятствия — в другом и т. п. Так что относить вину за то или иное поражение героя на производстве или в сельском хозяйстве только за счет его личных особенностей или недостатков нельзя. Это и привело некоторых авторов к созданию произведений, исполненных иллюзий и далеких от неприкрашенной действительности.

Это справедливо. Но говоря о решающем значении общественно-экономических обстоятельств для поведения личности, нельзя забывать и об ее индивидуальных качествах. Разве профессиональная и политическая подготовленность человека, его практический опыт, его способности и темперамент не имеют значения для его деятельности? А идейно-нравственная позиция в целом? Недооценивать это нельзя. Между тем Ю. Кузьменко в справедливом споре против волюнтаристского подхода к изображению производственных конфликтов и характера людей рабочего класса и технической интеллигенции склонен, кажется, пройти мимо субъективных свойств человека.

О книге Ю. Кузьменко я невольно вспомнил, когда читал «Социологические заметки» А. Янова. Начав с истории падения некоего директора, описанной в «Известиях», наш критик осуждает некомпетентность такого руководства вообще, негодный авральный, пенкоснимательский, вредный для современного хозяйствования стиль. Эти гневные филип-

* «Вопросы литературы», 1972, № 4.

*Ю. Кузьменко. Мера истины. М., «Советский писатель», 1971, стр. 122. (Разрядка автора.— *Г. Б.*)

пики против консерватизма мышления и отсталости в методах и способах управления можно принять. Действительно, проблема руководителя «нефункционального», неспособного понять, куда идет время и как изменились требования к организаторам производства, в наши дни вполне реальна и составляет интерес и для искусства.

С другой стороны, привлекает внимание и администратор, умеющий перестроиться, постичь дух эпохи, возглавить трудовой коллектив. Это относится и к зрелым по возрасту людям и к молодым, вступающим на поприще впервые. Успех пьесы И. Дворецкого «Человек со стороны» говорит о том, насколько активно вникает зритель в судьбы героев, которые в сложных и требовательных условиях научно-технической революции ищут и воплощают новые формы организации и руководства социалистическим предприятием. Таков инженер Алексей Чешков у И. Дворецкого. Можно назвать и другие произведения прозы и драматургии, которые касаются этой острой и актуальной темы. Берется за освещение этой проблематики и кинематография. Директор шахты в Кузбассе Николай Кочетков, бригадир донецких горняков Петр Брухаль, показанные нам документалистами, каждый в своем масштабе — реальные люди именно такого типа.

Вполне вероятно, что такие герои и А. Янову по вкусу. Но когда он начинает анализировать причины крушения тех, кто не смог перестроиться и пойти вровень с нашими днями, то один из их недостатков он усматривает, как уже было упомянуто выше, в присущей им... энтузиастичности!..

Посудите сами. Стремясь объяснить, почему был снят генеральный директор, о котором рассказано в «Известиях», А. Янов говорит, что тот был рожден эпохой, когда в чести было «горение» за судьбы производства, за судьбу плана. Ныне это горение ничем не оправдано. Поэтому, мол, и проваливаются «люди, воспитанные на других образцах поведения, на другой героике и другой поэзии». А вот достойный нашего времени руководитель не прибегает к помощи нравственного подъема людей. Так, директор одного из совхозов Худенко, преуспевавший на своем посту, «не зажигал» рабочих, он просто создал вместе с ними принципиально новую форму организации и оплаты сельского труда». Вы чувствуете, как противопоставлены здесь материальный и моральный стимулы?! В том, что это в заметках А. Янова не случайное высказывание, можно убедиться, углубившись в другие рассуждения автора. Разбирая действительно малоудачный фильм «Антрацит», А. Янов укоряет его создателей в том, что «реконструкцией тут и не пахнет. Что речь идет о том же старом, давно скомпрометированном, одномоментном «зажигании людей»...

Откуда же взялось это свойственное социалистическому строю стремление к мобилизации духовных ресурсов советского человека для решения важных государственных, народно-хозяйственных задач? Ответ на этот вопрос дают уже приведенные выше строки А. Янова. Это-де результат воспитания «на другой героике и другой поэзии». «Другая» — означает устаревшая, изжившая себя героика и поэзия. В статье мы находим и прямое определение исторической прикрепленности этих отошедших якобы в прошлое духовных принципов. Они являются «тенью великого блаженной памяти рекордсменства тридцатых годов»... В ядре этого рекордсменства, по словам критика, скрыты «неумение создать научную организацию труда», «попытка подменить ее «трудовым энтузиазмом»...

Все-таки удивительно столь бесцеремонное обращение с историей, да и с искусством, которое воплотило в свое время пафос поистине великих, без иронических кавычек, свершений советского народа в эпоху индустриализации страны, коллективизации сельского хозяйства. Я стал бы ломиться в открытую дверь, если взялся бы доказывать антиисторизм подобного подхода, когда с позиций сегодняшнего дня отвергаются реальные достижения того времени, потому, дескать, что они не соответствовали параметрам нового периода в научно-техническом и социальном развитии общества. Где же диалектика исторического процесса? Социологу полагалось

бы быть более точным при характеристике связи времен, которая, увы, по его суждениям, выглядит довольно странно. Тут скорее не связь времен, а их разрыв! Или еще точнее — противопоставление!

Хотел бы обратить внимание читателя и на другое обстоятельство. Конечно, рекордсменство не лучший способ подъема промышленности на более высокую ступень. Однако я не рискнул бы называть искренний энтузиастический порыв советских людей к повышению производительности труда в тридцатые годы (стахановское движение!) «волюнтаристскими стрессами». И не надо упрекать искусство, в частности кинематографию, в том, что оно обращается к внутреннему пафосу современника, стремится показать нравственные истоки его дерзаний, его труда. Плохо, когда подобное изображение надуманно, отдает риторикой, в художественном отношении слабо или тем более фальшиво. Но было бы весьма неразумно отталкивать художников от решения таких важных творческих задач. Вероятно, именно этого и не хватает многим нашим фильмам на современные темы.

Сошлюсь на мнение сталевара завода «Серп и молот» Виктора Клюева. Он не так давно писал на страницах «Искусства кино»:

«Так же незаметно для самих себя впитывали мы уроки труда в замечательных фильмах тридцатых годов. В них сейчас, наверно, можно было бы увидеть и наивность (сужу по отношению к ним современного зрителя), но есть в этих картинах одно качество, в некоторой степени утраченное позже. Я имею в виду ощущение непосредственной радости и даже счастья от труда. Слово «энтузиазм» в них не было казенным газетным определением, оно передавало отношение людей к жизни и труду. И на экране и в самой действительности»*.

Хорошо сказано!

А. Янов сетует на то, что искусство, и в частности кинематография, создало в свое время «героя, ставшего стереотипом или, как принято говорить, мерилом доблести». Это, по мнению критика, нанесло вред формированию делового человека, истинного героя наших дней. Нельзя отрицать, что нередко кинематографический образ вступал в конфликт с реальностью и не помогал становлению людей, в которых нуждалась эпоха. Но гораздо больше можно вспомнить примеров, когда герой, воплощенный в киноискусстве, входил в сознание народа, становился критерием нравственного поведения в жизни и быту. В. Клюев называет «Учителя», «Большую жизнь», а из позднейших картин «Весну на Заречной улице», «Высоту». Этот перечень можно значительно расширить. Дело в принципе. В. Клюев верно говорит о том, что такие фильмы «невольно заставляли сопоставлять свою жизнь с жизнью героев, думать...»* В заключение зритель-сталевар повторяет свою мысль, высказанную раньше: «Поблекли на экране то непосредственное чувство радости труда, тот чистый энтузиазм, которым светились картины тридцатых годов. А энтузиазм из самой жизни никуда не исчез, он стал, правда, другого качества»**. (Разрядка моя. — *Г. Б.*).

Да, в этом и заключается соль вопроса. Энтузиазм не исчез, он другого качества. Определить природу интеллектуального и эмоционального подъема нашего современника, показать это «другое качество» нравственного пафоса, в котором традиционные для советских людей мысли и чувства оплодотворены новыми чертами, рожденными движущейся жизнью, — такова нелегкая аналитическая, исследовательская задача искусства. Отворачиваться же от этой творческой цели негоже, как не следует критику-социологу пугать художников жупелом «волюнтаристских стрессов»!

Замечу попутно, что игнорирование нравственной, субъективной стороны процесса духовной перестройки личности в условиях научно-технической революции в социалистической стране свойственно, к сожалению, и

* «Искусство кино», 1971, № 4, стр. 3.

* «Искусство кино», 1971, № 4, стр. 5.
** Там же.

другим выступлениям А. Янова.

Возьмите обширную статью нашего автора «Движение молодого героя», опубликованную в седьмой книжке «Нового мира» за 1972 год. А. Янов сопоставляет два литературных произведения: «Коллеги» В. Аксенова и «Разорванный рубль» С. Антонова. Вещи эти старые, но критик возвратился к ним, очевидно, для того, чтобы поставить какие-то новые вопросы. Допустим, что так. Жаль лишь, что вопросы эти запутываются опять-таки неоправданным и неверным по существу противопоставлением морали и деловитости, нравственности и практики. Герой В. Аксенова Зеленин отвергается как дурной стереотип этического подхода к жизни. Наоборот, Пастухов у С. Антонова дает отличные примеры практицизма, не осложненного нравственным осмыслением. Зеленин погряз в субъективности. Пастухов опирается на объективность.

А. Янов дает этим героям такие характеристики:

«Мечта Зеленина — некий нравственный постулат общего порядка: стать достойным звеном в «цепочке поколений» русских интеллигентов, идущей от Сенатской площади в неизмеримую даль коммунистического далека.

Мечта Пастухова предельно заземлена и конкретна —«поднять производительность в колхозе. Резко и решительно. В один год».

Воплощение мечты Зеленина зависит только от его личного энтузиазма. Оно предполагает необходимость самоусовершенствования, чувство «собственного окопчика» и множество других прекрасных, но субъективных вещей (разрядка моя.— *Г. Б.*).

Воплощение мечты Пастухова — техническая реконструкция хозяйства — упирается в трудности объективные. В частности, как станет ему позже понятно, в социальную реконструкцию коллектива, в проблему управления им, в проблему его рационального устройства»*.

Отвечает ли эта схема содержанию литературных произведений, затронутых критиком? По-моему, нет! Зеленин совсем не лишен здоровой практической хватки, не живет в мире моральных сентенций, не страдает болезненным субъективизмом, как, впрочем, и Пастухов никак не прагматик. Все его поступки освещены пониманием их нравственного смысла и на людей он опирается близких ему по духу!

Схематизация эта вызвана, видимо, тем, что критику хотелось доказать несостоятельность «личного энтузиазма» и прочих «прекрасных, но субъективных вещей» в борьбе с объективными трудностями. Для этого якобы нужны герои «заземленные», погруженные лишь в экономические выкладки и хозяйственные расчеты. То, что в живой жизни советских людей чаще всего диалектически связано, представляется в изложении А. Янова в разделенном и противопоставленном виде.

Разумеется, всякие люди есть на белом свете. И закоренелые деляги и поклонники одних лишь нравственных абстракций. Но настойчивое пренебрежение критика к моральной трактовке явлений кажется мне неверным, как неоправданной является недооценка духовных стимулов к труду в социалистическом обществе.

Любопытно, что в той же статье «Движение молодого героя» А. Янов грудью бросается на защиту Олега Прончатова, героя известной повести В. Липатова. Читатель помнит, что некоторые критики порицали Прончатова за то, что он открыто добивался директорского поста в крупной сплавной конторе на севере. По этому поводу мелькало недобро звучащее в нашем обиходе словечко «карьеризм». Было ли основание обвинять в этом Прончатова?

Сам автор «Сказания о директоре Прончатове», выступая на страницах журнала «Вопросы литературы», говорил:

«В сущности это повесть о таком человеке, который стремится к полной реализации собственной личности. Убей меня бог, если это плохо, и беда в том, что у коллектива Тагарской сплавной конторы есть реальная опасность — на место Прончатова, в его законное директорское кресло может сесть посредст-

* «Новый мир», 1972, № 7, стр. 247—248.

венность — Цветков, человек, не заинтересованный ни в общественном, ни в лично человеческом благе. Говорят: «Прончатов — карьерист». Но карьеризм — это такое явление, когда человек стремится занять место, не могущее принадлежать ему по праву. Когда же человек занимает собственное место — это не карьеризм, а осуществление принципа социализма: «От каждого по способностям, каждому по труду»*.

Можно согласиться с тем, что Прончатов в должности директора принесет больше пользы, чем ограниченный и бездарный Цветков. Но моральные принципы, которыми руководствуется Прончатов, нам далеко небезразличны. Кроме явных, положительных деловых качеств, которые у него несомненны, способен ли он вдохновлять рабочих на труд, свойственна ли ему чуткость к людям, отзывчивость на их нужды, заботы, переживания?!.. Это также необходимо определить. Право руководить людьми достигается не настойчивым и упорным желанием занять директорское место, а всеми качествами характера — деловыми, нравственными, человеческими...

«Авторитет управляющего в условиях современного социалистического производства,— пишет один из советских социологов,— все в меньшей степени может быть автоматически обеспечен лишь самим по себе формальным статусом управляющего, построен на априорном предположении о наличии у него соответствующих достоинств, обусловленных самим этим статусом»**.

Трудно, конечно, отнести Прончатова к категории карьеристов в дурном смысле слова. Но о коэффициенте его полезного действия на руководящем посту можно поспорить, опираясь на текст самой повести. Зыбкие, аморфные моральные позиции, недостаточное внимание к людям, проявляемое подчас равнодушие к насущным вопросам быта рабочих настораживают даже читателя, настроенного в пользу Прончатова и испытывающего к нему симпатию.

Поэтому трудно поддержать А. Янова, когда он весьма пространно защищает Прончатова от критики, заявляя при этом, что «непригоден здесь односторонне нравственный, не обремененный социологией критерий: он искажает картину»*. В другом месте своей статьи в «Новом мире» А. Янов делает и такой призыв: «Не надо анализ прончатовского честолюбия подменять его обличением»** (разрядка автора — *Г. Б.*).

Понятно, односторонний подход неверен, но для того, чтобы определить цену истинного авторитета Прончатова, его всестороннюю подготовленность к директорству и моральное право на него, не полагаясь на упомянутые социологом априорные предположения должностного рода, надо исследовать все грани характера, а тут уже без нравственных критериев не обойдешься. Что же касается прончатовского честолюбия, о котором говорит А. Янов, то анализ его для критика-марксиста неотделим от оценки и от обличения, когда герой этого заслуживает. И тут противопоставление не обосновано.

«Известия» как-то процитировали выдающегося польского социолога Адама Сарапата, рассматривающего психологическое состояние человека, который не так успешно продвигается по служебной лестнице, как хотелось бы, а честолюбие при этом дает плохие советы.

«Неприятно сознавать,— пишет А. Сарапат,— что не продвигаешься, не идешь вперед. Жизнь — это школа, в которой все время нужно стремиться к переходу в следующий, более высокий класс, а если стремление, подкрепленное делом, не осуществлялось, чувствуешь, разумеется, обиду, сожаление, а эти чувства ведут к другим... возникает ощущение несправедливости, нежелание работать и в конечном счете неприязнь к жизни, к людям и ко всему миру»***.

Прончатову не довелось испытать это, но такая альтернатива стояла перед ним, как

---

* «Вопросы литературы», 1971, № 1, стр. 48.
** З. Файнбург. Современный этап научно-технической революции и социальное планирование. В сб. «Научно-техническая революция и социальный прогресс». М., Политиздат, 1972, стр. 201.

* «Новый мир», 1972, № 7, стр. 257.
** Там же, стр. 258.
*** «Известия», 17 апреля 1972 года.

возникает она у многих героев литературы и кинематографии. Сильным характерам удается преодолеть эту «неприязнь ко всему человечеству» из-за неудачи в собственном должностном продвижении, и тут, конечно, решающую роль играют нравственные принципы, жизненная позиция, принципиальность...

А. Янов хорошо проанализировал в статье «Кино и научно-техническая революция» образ Дмитрия Бахирева из кинофильма «Битва в пути» по одноименному роману Г. Николаевой. Так вот, смещенный с должности главного инженера завода Бахирев остался здесь рядовым инженером, хотя, казалось бы, престижу его в глазах коллектива был нанесен непоправимый урон. Но интересы производства, дела были для него выше каких бы то ни было честолюбивых соображений или чувств. Он не возненавидел человечество, как впоследствии Вальган (и этот образ умело и правильно разбирает А. Янов), потерпевший поражение на своем высоком директорском посту.

Приход Бахирева к руководству заводом свидетельствовал не просто об очередном назначении нового директора, а о поражении деятеля, не способного, как верно пишет А. Янов, понять и принять неумолимо наступающий прогресс науки и техники, который несет с собой конец консервативному мышлению, отсталым методам работы, неправильному и вредному управлению большим коллективом, словом, всему тому, что в романе и фильме реалистически символизирует Вальган. Мне тоже кажется, что кинематограф не просто инсценировал в данном случае литературное произведение, но углубил его конфликтность, убедительней, наглядней вывел противоборствующих героев, отражающих разные социально-нравственные позиции.

Разделяю и ту оценку, какую дает А. Янов кинокартине «Десятая доля пути». Но слабость ее не только в том, что социальный уровень разговора о жизни подменен субъективным, индивидуально-психологическим, как говорит критик. Плохо, что субъективность эта и психологизм получают в фильме произвольную трактовку, не отражающую закономерности действительности в их истинной глубине. Поверхностное отношение к серьезной нравственной проблематике жестоко мстит за себя. Это мы видели на примере «Седьмого неба» и некоторых других картин.

Всем понятно, что вопрос об изображении характера героя наших дней один из самых сложных в развитии современного советского искусства, недаром он занимает центральное место в нынешних критических дискуссиях. Здесь абстрактное моделирование или априорные тезисы делу не помогают. Лишь исследование самой жизни в разноликих, подчас противоречивых героических и драматических ее проявлениях может помочь художнику поближе подойти к положительному, успешному творческому решению этой трудной задачи.

Многие размышления А. Янова представляются мне в этом плане верными, интересными. Обращение критика к ряду реальных ситуаций, его попытки определить различные варианты конфликтов, связанных с отношениями между людьми в условиях научно-технической революции, экономической реформы и других народно-хозяйственных новаций заслуживают поддержки.

Можно понять критика, когда он выдвигает на авансцену такие черты нового героя, как образованность, деловитость, практичность... Когда он подчеркивает необходимость опираться на факты, считаться с ними, а не обходить их, делая вид, что их не было. Когда он расположен к герою, который всегда в курсе экономических, хозяйственных проблем и подчиняет свои собственные устремления и интересы товарищей по труду задачам ускорения научно-технического развития для создания материальной базы коммунизма.

Отсюда, естественно, и полемика против персонажей иного типа, которые витают в отвлеченных формулах, отвергают выводы и рекомендации науки, не принимают во внимание объективные процессы, любят авралы и заняты вспышкопускательством... Правда, когда на основе столкновения таких антиподов, с их крайними позициями, делаются по-

пытки теоретически осмыслить и в самом искусстве раскрыть этот конфликт, чтоб реалистически, правдиво воссоздать образ нового героя во всех трудовых, нравственно-психологических аспектах его индивидуальности, возникают серьезные споры.

Обратимся к такому примеру. Известно, что пьеса И. Дворецкого, о которой мы уже упоминали, вызвала большую дискуссию. Журнал «Вопросы литературы» посвятил ей даже изрядную часть одной из своих книжек (№ 8 за 1972 год). Но я не хочу сейчас касаться мнения профессиональной критики. Посмотрим, что говорят о пьесе «Человек со стороны» и об ее герое инженере Алексее Чешкове его коллеги или, лучше сказать, товарищи по труду и нравственным идеалам. Начальник цеха Ленинградского оптико-механического объединения Макс Дахие выступил на страницах журнала «Аврора» со статьей «Мой коллега Алексей Чешков», в связи с премьерой в Театре имени Ленсовета. Он пишет:

«Угловатый, хмурый, без тени рисовки, сосредоточенный на деле, Чешков в исполнении Леонида Дьячкова глубоко и по-человечески симпатичен мне. И если вначале его властность и твердость в отстаивании принципов могут быть приняты за жестокость, то вскоре становится ясно, что таков его характер: человечность Чешкова не лежит на поверхности. Это и есть не выставляющий себя напоказ гуманизм человека 60—70-х годов, руководителя нового типа, вобравшего опыт предшественников и стремящегося шагнуть дальше. Он без «жалостливых» слов отдает себе отчет, сколь трудна задача организации дела на действительно научной основе и насколько она — в интересах людей, здесь же работающих»*.

Согласен, в интересах людей умелая, научная, эффективная организация работы цеха, которым он, Чешков, руководит. Но почему твердость в отстаивании принципов смахивает на жестокость?! Почему человечность начальника должна быть глубоко запрятана от подчиненных?! Почему гуманизм человека 60—70-х годов должен быть столь скрытым?! Почему надо бояться «жалостливых» слов, когда нужно проявить отзывчивость и сочувствие?! Словом, сто тысяч «почему» возникают при чтении только этих приведенных мною строк названной статьи серьезного инженера, начальника цеха, которому, как мы видели, Алексей Чешков глубоко симпатичен.

Да, симпатичен этот герой и мне, как и многим зрителям. Но немало в его характере такого, что одобрения никак не вызывает. Я ни в коем случае не хочу сказать, что автор пьесы написал неправду, исказил, извратил и т. п. Боже упаси! Наоборот, он подметил весьма реальные черты характера, формирующегося в наше время, но вот не все эти качества украшают личность современника. Это факт!

Твердость воли, деловитость, реальная оценка фактов, трезвый расчет, дисциплина, требовательность — да, да, да! А вот уже если к тебе обращается женщина — работница твоего цеха и жалуется, что не на кого оставить ребенка, изволь, не побоявшись, что тебя сочтут излишне чувствительным, ответить ей по-человечески, позаботиться, а не так, как поступает Чешков в пьесе, грубовато уклоняясь от разговора. Рассудочность, безэмоциональность, тяжелая для окружающих холодность героя во всем, что непосредственно не касается дела, не оборачиваются ли они на практике недопустимым равнодушием к людям, пренебрежением к их заботам, тревогам, нуждам?

Предположим, что Чешков по натуре сухой, прямолинейный, сдержанный в проявлении чувств. Но неужели он не понимает, что от отношения начальника к подчиненным, от психологического климата на предприятии, в цехе зависит и повышение производительности труда, то есть то самое, чего, собственно, и пытается он добиться. Логично было бы во имя тех же интересов производства преодолеть собственную односторонность, чтоб, кроме всех других резервов подъема продуктивности труда, мобилизовать еще и немалый по потенциальной силе нравственный резерв коллектива.

Хотелось бы на этот счет привести мнение

* «Аврора», 1972, № 3, стр. 39.

ученого: «...сущность новых условий обеспечения эффективного участия индивида в общественном производстве, порожденных развертыванием научно-технической революции в развитом социалистическом обществе, состоит в том, что все более широкий круг экономических проблем эффективности труда в настоящее время может решаться преимущественно лишь опосредованно, в процессе решения собственно социальных проблем. Новое состоит здесь в том, что в роли факторов эффективности участия индивида в общественном труде теперь выступает вся целостная совокупность общественных отношений, в которых функционирует данный индивид»*.

Конечно, учитывая эти обстоятельства, можно было бы изменить тактику, не меняясь в своем нравственно-психологическом ядре. Можно было бы остаться тем же рационалистом Чешковым, внутренне чуждым подлинной душевной отзывчивости, но внешне (на пользу дела!) расположенным к людям, внимательным к их состоянию. На такое лукавство наш Чешков не способен, и это делает ему честь. Но мне кажется, что ближе к образу героя нашего времени человек, который естественно, по природе своей натуры, по воспитанию и жизненным принципам, без натяжки и усилий проявляет истинную социалистическую гуманность. Немало таких именно людей в самой реальности.

Секретарь парткома Дальневосточного горно-металлургического комбината имени В. И. Ленина В. Чернышов рассказал на страницах «Советской культуры» об удачном выборе руководства комбината, которое послало на один из отстававших рудников инженера Евгения Гордиенко. В. Чернышов характеризует его так:

«Человек, не менее других инженеров влюбленный в жесткие графики и строгие ритмы производства, он не был настолько «заворен» ими, чтобы не понимать, как важно потолковать с людьми и встретиться с ними не только у рабочих мест... Он делал это без лукавого хозяйского расчета, которым отличаются некоторые наши молодые прагматики, а в силу того воспитания, которое получил в комсомоле и в партии, впитал в себя, подчиняясь демократическим нормам нашей жизни. Он считал естественным поддерживать эти нормы, закреплять их личным примером руководителя»*.

Когда на предприятии успешно складывается «совокупность общественных отношений», в том числе взаимные духовные связи между рабочими, как и между ними и начальством, эффективность труда заметно растет. Такие, казалось бы, непроизводственные, чисто эмоциональные категории, как настроение, имеют, как не раз было установлено, экономический эквивалент. Вот изложенное в газете свидетельство работников управления кадров одного из промышленных министерств:

«В коллективах, где руководитель уважает подчиненных, поддерживает благоприятный психологический климат, производительность труда значительно выше. Установлено, что хорошее настроение работающего способствует повышению производительности его труда на тридцать-сорок процентов. Тем самым, ликвидация напряженности во взаимоотношениях руководителя и подчиненных приведет в действие большие резервы. Такого эффекта можно достичь, если поднять на уровень современных требований лишь одно из качеств руководителя. А если это сделать в отношении и других качеств — личностных, деловых, профессиональных?»**

Подобная атмосфера видится мне на шахте, которой управляет Николай Кочетков, или в бригаде горняков Анатолия Пшеничного... Показанная документалистами и уже упомянутая мной беседа Кочеткова с молодыми рабочими, как и ряд других эпизодов, в которых участвует начальник шахты, говорят о многогранности его как руководителя, как человека. Интеллектуальное и эмоциональное в его натуре находятся

* З. Файнбург. Современный этап научно-технической революции и социальное планирование. В сб. «Научно-техническая революция и социальный прогресс». М., Политиздат, 1972, стр. 203.

* «Советская культура», 27 июня 1972 года.
** «Известия», 28 июня 1972 года.

в известной гармонии, что отнюдь не исключает сильных внутренних переживаний, драматических коллизий...

А из комплексной бригады Пшеничного не ушел ни один шахтер, хотя заработная плата из-за особого состояния забоя понизилась. Документалисты убедительно показали, что Анатолий близок и дорог рабочим, что они готовы временно нести потери в заработке, но расстаться с бригадиром не в состоянии. Ибо связывают их воедино, сплачивают в крепкий коллектив не только материальные расчеты, но и пролетарское товарищество, духовная близость... Не надо поэтому удивляться трудовым успехам бригады Анатолия Пшеничного, как и перевыполнению планов на шахте Кочеткова, в то время, как в других аналогичных производственных коллективах дела идут не столь благополучно.

Разумеется, мы далеки от того, чтобы в добрых, человеческих отношениях на предприятиях видеть панацею от всех недостатков, промахов и потерь, которые нередко случаются на производстве, а тем паче только в дурном психологическом климате усматривать объяснение низкой продуктивности труда. Но несомненно, что в том общем слагаемом, образующем налаженное, ритмичное, эффективное и передовое современное производство, немалая роль принадлежит здоровой социалистической трудовой атмосфере, когда каждый чувствует себя хозяином завода или стройки и приходит туда, как в родной дом.

С этой точки зрения я и внес бы некоторые коррективы в ту концепцию героя наших дней, которую предлагает нам А. Янов. Верно, в эпоху научно-технической революции каждый на своем месте, рабочий на заводе или на строительстве, колхозник в поле, партийный работник среди людей, директор во главе предприятия должны быть прежде всего людьми дела! Деловой человек, однако, не может быть лишен тех духовных качеств, которые свойственны созидателям коммунизма. Требовательность и взыскательность, точно! Но с товарищеским взаимопониманием и внимательным отношением к людям. Принципиальность не должна превращаться в догматическую непреложность, а мечты о грядущем в беспочвенное фантазерство.

Однако целеустремленность, активность, деловитость не могут быть лишены романтического порыва, высокие идеалы несводимы к приземленному прагматизму. Разумность, аналитичность, конструктивность, научность и реальность подхода к решению больших и малых задач социалистического строительства должны органически совмещаться с гуманистической природой нашего строя, наших общественных отношений, с заботой о человеке, о его интересах, о его благе. Такими представляются в свете XXIV партийного съезда содержание и формы созидательной деятельности советского народа и идейно-нравственный, психологический облик современника.

В искусстве, в том числе, конечно, в кинематографии, нам нужны не гомункулусы, сотворенные по абстрактным рецептам, а конфликты и герои, почерпнутые в самой вечно обновляющейся жизни, с ее противоречиями, героикой и драматизмом. Тогда меньше будет сетований, подобных тем, что приведены нами в начале статьи из романа современного писателя.

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

Воображаемое интервью

Юрий Ильенко

В редакционной почте немало писем, авторы которых хотят, чтобы журнал познакомил читателей с творчеством того или иного актера, с процессом работы над ролью, с принципами создания «живого образа». Вот одно из них: «Расскажите об украинском актере И. Миколайчуке, о его творческой судьбе, об индивидуальности этого артиста».

Пожелание читателя «Искусство кино» совпало с планами редакции. Миколайчук сегодня один из самых популярных украинских киноактеров, представитель нового поколения украинской актерской школы, известной в прошлом такими прекрасными мастерами, как Бучма, Крушельницкий, Юра Милютенко. Популярность Миколайчука несхожа с той преходящей славой, которая диктуется вкусами сиюминутной моды и больше определяется типажными данными актера, чем содержанием таланта. Иван Миколайчук завоевал признание искусством серьезным и глубоким, рассчитанным не на внезапный эффект, а устремленным к сердцам зрителей с ясно выраженной целью: раскрыть сложность и богатство человеческой личности. Роли, созданные актером, утверждают высокое назначение человека, его преданность высоким идеалам, его любовь к Родине.

В фильме «Сон» Миколайчук сыграл молодого Тараса Шевченко и сыграл не просто с огромным обаянием и душевностью, обнаруживая в своем герое человека чуткого, тонкого, страдающего, он показал всю глубину его трагедии, источник которой — рабское, угнетенное положение народа. Сумев передать силу дарования Шевченко, накрепко связанного с судьбой бесправных украинских крепостных, Миколайчук (в соответствии с замыслом фильма) подчеркнул, сколь велика ответственность художника перед народом, для которого он должен искать новые исторические пути, пути социального и духовного высвобождения.

И Иван Палийчук в «Тенях забытых предков», сыгранный с великолепным знанием народного характера и национальных особенностей жизни гуцульских крестьян, поднимается в воплощенном актером образе до высокого философского обобщения, до утверждения непреходящих ценностей человеческого духа.

Рисуя драматическое положение Громова («Комиссары»), Миколайчук нисколько не преуменьшает трагедию коммуниста, утратившего (пусть временно) связи с партией. Актер четко, с большой убедительной силой проводит мысль о том, что без партии, вне ее рядов для подлинного революционера нет счастья, нет самой жизни.

Судьба Петра Звонаря в картине «Белая птица с черной отметиной» также драматична: Петр погибает, пытаясь спасти друга, которому бандеровцы уготовили жестокую участь. Однако в том, как играет Петра актер, мелодию роли образуют жизнеутверждающие мотивы. В активной действенности Петра, в его страстной убежденности, решимости и непреклонности — великая жизнестойкая сила. И — исполнитель выразительно подчеркнул это — ясные отсветы времени, той трудной и героической поры.

В чем же «секрет» яркого, вдохновенного искусства Ивана Миколайчука? Нам показалось, что найти ответ на этот вопрос будет куда легче, чем профессиональному критику, режиссеру Юрию Ильенко, который бок о бок работал с Миколайчуком на картинах «Тени забытых предков», «Белая птица с черной отметиной» и является его близким товарищем, другом.

Ю. Ильенко откликнулся на просьбу редакции. Его рассказ о Миколайчуке не похож на традиционный актерский портрет. Это скорее попытка дать портрет человеческий, стремление представить актера не столько в его «игровых» качествах, сколько обрисовать во всей многогранности натуры. Думается, такой подход вполне правомерен: ведь личность актера, если это настоящий актер, неизбежно обнаруживает себя в том, что он делает. Статья Ю. Ильенко, по-моему, наглядно проявляет эту связь, раскрывая истоки творчества Ивана Миколайчука, характер его актерской индивидуальности. А суждения автора о природе актерского творчества в кино, во многом спорные, не для всех приемлемые, тем более, мне кажется, вызовут к себе интерес. Эти мысли, связанные с характером творчества Ивана Миколайчука и с творческими принципами, исповедуемыми в своих картинах Юрием Ильенко, обозначают границы того особого художественного направления в советском кинематографе, к которому принадлежат оба художника.

Н. ИГНАТЬЕВА

Зарекаюсь писать про друзей. Ни хулы, ни хвалы... Вот пишу, но что-то грызет мне душу. Я знаю, что это за зверь это мое «коварство»: я согласился писать про друга.

Иван играет в кино — смотрите его на экране. Иван много выступает перед зрителями — о себе самую малость, почти ни слова, только о работе. Остальное он бережет для жены,

мамы, братьев и сестер (у него их девять), для друзей, для себя. Это его личное. И, кажется, нет у меня права вероломно врываться туда, куда допустил он меня как друга.

Так просто: не писать и не мучиться. Даже причины для отказа не надо выдумывать — дел по горло.

И все же писать надо — отличный повод поговорить об очень важной проблеме для нашего кино: личность актера и его роль.

Только это и дает мне право писать об Иване Миколайчуке.

О Миколайчуке я уже писал год назад, для нашего украинского журнала «Новини кіноэкрану». После публикации статьи я получил много писем. Интересные письма. По ним можно понять, как сложно и с определенной закономерностью переплелись для зрителя два этих понятия: актер и его роль. Письма поставили передо мной вопрос: в чем же эта закономерность? Ломал я себе голову, ломал, а потом решил поехать на тихую речку Псёл под Полтаву, где сейчас снимается Иван. Речь о нем идет — пусть и у него голова болит.

А когда был на исходе пятый час пути, я подумал вслух: «Не слишком ли далеко еду за ответом...» Моя жена, Лариса Кадочникова, утешила: мол, если даже у черта на куличках кто-нибудь сможет просто и ясно ответить на мучающий тебя вопрос, то ехать надо.

... Потом была ночь на берегу Псёла (не поленитесь открыть Гоголя — и вы позавидуете нам). Мы сидели у костра: Лариса, Иван, паромщик и я.

Старик паромщик, доморощенный скрипач-виртуоз, поделился своим опытом, рассказал, как его записывали на радио. Только привели его в студию, поставили перед микрофоном, как он попросил: «Стелите мне под ноги солому или подушку, или что хотите, потому что я «такту» буду ногой отбивать... Оно, конечно, есть такие специалисты,— рассуждал дед,— что одними руками играют... Сам видал по телевизору... Мучаются люди, а того не понимают, что не нога «такту» дает, а душа. Чему их только учат в тех консерваториях...» А потом он принес скрипку и сыграл нам «такое, что вы ще не чулы». Играл дед в основном душой, потому что уставшие от тяжкой работы руки, заскорузлые, в трещинах и вековых мозолях, уже не слушались его. Иногда на лету смычок соскальзывал со звука, но скрипач, и глазом не моргнув, возвращал вредный звук на положенную ему высоту — знай, мол, наших! И выходило по деду, что дело в душе, а раз так, то какова она, эта душа? Что может она дать, чем поделиться с людьми?

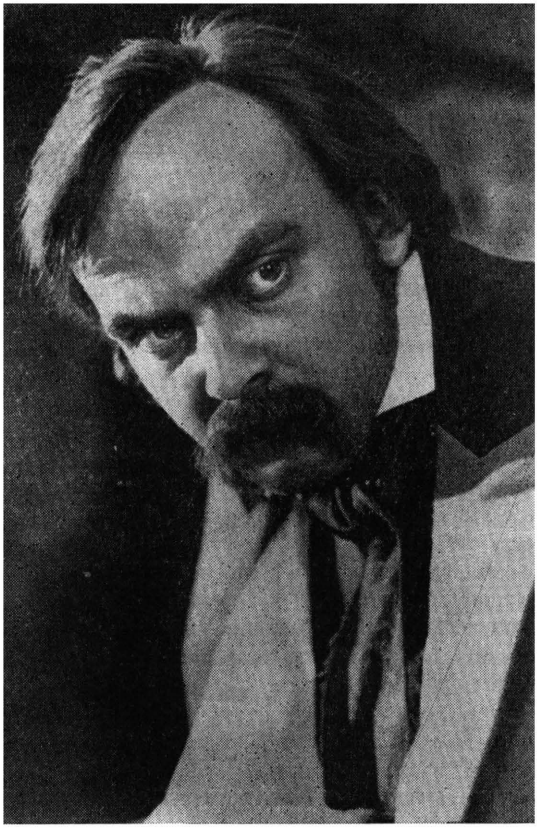
Ну а поскольку, как известно, «души» как таковой нет, заменим это понятие другим — будем говорить в дальнейшем о личности актера.

Мы вспоминали фильмы, где работали вместе: Иван, Лариса и я. И, конечно, прежде всего —«Тени забытых предков».

Здесь я воспользуюсь случаем, чтобы впервые высказать свою застарелую обиду. О «Тенях» очень много писали. Серьезно и поверхностно, глубоко, аналитически и взахлеб. Поразному. Но нигде и никогда я не встречал анализа актерской работы в этом фильме, анализа, построенного на понимании поэтики «Теней». Смешно думать, что артисты подарили фильму свою фактуру и этим исчерпали себя. Поезжайте на Карпаты — в любой чайной, в клубе, на автобусной остановке вы встретите росписи, если хотите, современные фрески, и на каждой увидите постоянных персонажей: Иванко и Маричку. Как две капли воды — это вылитые Миколайчук и Кадочникова.

Отчего же эти образы благодарно приняли люди с Карпатских гор? Я думаю, что за глубинное понимание и правдивое выражение народных характеров. А остались они (актерские работы) вне сферы критического анализа из-за непонятого до сих пор новаторства актерского исполнения. Вернее — *неожиданного* новаторства. Новаторство это было не целью актеров, а результатом постижения сложнейших проблем новой кинопоэтики. Неожиданным оно оказалось во многом и для самих актеров, но в дальнейшем развивалось довольно успешно в отдельных фильмах Киевской студии.

Пожалуй, проблема эта — для специально-



«Сон». Тарас Шевченко — И. Миколайчук

го исследования, но кое-какие соображения выскажу. Как оператор этого фильма, я прочитал и услышал очень много лестного для себя. Многие считали операторскую работу в фильме новаторской. К моему великому сожалению, она таковой не является. Я вовсе не играю в скромность, я очень доволен этой своей работой, но суть ее заключалась в том, что она развивала уже найденное до нас. Она базировалась на открытиях блистательной плеяды советских операторов — Урусевского, Волчека, Екельчика, Демуцкого и, конечно же, Анатолия Дмитриевича Головни. Эта работа была ожидаема. Не в этом, так в ином фильме. Ко времени создания на шей картины идея уже оформилась окончательно и персонально никому не принадлежала; как говорится, она витала в воздухе. В шутку, для себя, я придумал такую классификацию: есть в творчестве открытия, есть «закрытия». Так вот, лично для меня это было «закрытие». Мне пришлось распрощаться с профессией оператора, чтобы не повторяться.

Ожидаемое воспринимается как удовлетворенная потребность — легко и с благодарностью, так произошло и с операторской работой. Единственное, чего я никогда не мог принять, это оформленное в виде комплимента вычленение, выделение изобразительной структуры из фильма Сергея Параджанова. Оно похоже на убийство единого, неделимого фильма.

А неожидаемым новаторством, я уже говорил, оказалось актерское исполнение. Почему? Вспомните, как развивалось основное направление актерского исполнительства к моменту появления «Теней» (да и сейчас, пожалуй, продолжает развиваться)... Нет, я не собираюсь ни малым словом обидеть наших замечательных артистов, я их люблю. На мой взгляд, исполнительство в кино развивалось в основном как явление привилегированное, обособленное от остальных выразительных категорий фильма, как некая вещь в себе. Экран нужен был лишь для того, чтобы показать зачастую действительно блистательную игру актера. И поэтому все усилия, или почти все, режиссуры и актеров были сосредоточены на этом направлении. Здесь и только здесь было ожидаемое. А неожидаемое? Оно целиком вытекало из всем известного положения о кино, как искусстве синтетическом.

Но вернемся к Ивану Миколайчуку... В «Тенях забытых предков» актер не ставил перед собой задачу создания полнокровного, психологически точно выявленного, эмоционально емкого характера вне самых глубинных взаимодействий со всем арсеналом выразительных средств фильма.

Взять хотя бы эпизод, когда Ивана Палийчука убивает в корчме Мольфар. Вспомните

«Тени забытых предков». Иван — И. Миколайчук, Маричка—Л.Кадочникова

«Аннычка». Роман — И. Миколайчук, Аннычка — Л. Румянцева

ритмы, темп, цветовые трансформации, музыкальное решение эпизода — в какой гармонии со всеми этими элементами киноискусства находится искусство актера.

На сегодня Миколайчуку для работы над ролью уже мало только человеческого материала будущего образа, и мало ему знать, на крупном или среднем плане будут сняты те или иные куски. Роль не привносится в фильм в качестве своего «пая», своей доли в коллективном творчестве. Роль произрастает из поэтики фильма, не существует вне этой поэтики, она сама и есть его поэтика.

Роль Миколайчука не исчерпывается работой над ролью, актер работает над фильмом. Критерий «правда страстей в предлагаемых обстоятельствах» становится только составной частью иного критерия: для чего вообще снимается кино, каковы его цели и способы воздействия на зрителя, способы выражения.

Пишу и самому смешно делается, какие же это известные всем вещи. Но совсем не смешно, когда мыкаешься в поисках к и н о. Фильм, созданный по законам киноискусства, и сегодня редкая птица, можно сказать, заповедная.

Не думаю, что Миколайчук осознанно был готов к такой естественной для кино и все же необыкновенно сложной постановке вопроса. Осознанно в группе «Теней» никто к этому не был готов. Научил фильм, работа над ним. Такого накала творческого процесса я, к сожалению, не знал ни до, ни после этой картины. Иван Миколайчук, тогда студент мастерской Виктора Илларионовича Ивченко (спасибо ему за Ивана!), внутренне уже созревал для понимания столь сложной работы актера в кино. А вышел он из фильма с ясным пониманием этой прекрасной сложности.

Может, ему было легче, чем нам, потому что там, откуда он родом, человек неотделим (не отделен) от природы, природа от песни, труд от искусства (великого народного искусства). Все взаимосвязано — все вытекает из всего, все цельно.

И это единое и нераздельное (человек, музыка, труд, танец, искусство резьбы по дереву, вышивка, керамика), все, что и есть жизнь человеческая, вошло в Ивана с молоком матери.

Не берусь утверждать, чему раньше научился Иван — петь или говорить... И как-то само собой случилось, что играть он умеет на всем, что попадается под руку: сопилка, рояль, цимбалы, скрипка, баян, труба... Один раз видел даже, как Иван играл на арфе. Ей-богу, не вру.

Очевидно, это восприятие мира как единого целого, в сложном сплетении различного и помогло Ивану понять кинематограф как диалектическую взаимосвязь равноправных выразительных средств, направленных на преодоление задачи, стоящей перед фильмом.

Я знаю по опыту, такой подход к делу многими актерами воспринимается как посягательство на их авторство в роли, как ущемление их интересов за счет разрастания иных средств выражения. Думаю, что это в основном пугает тех, кто, работая в кино, склонен не доверять кинематографу как искусству. На самом же деле этот подход есть не что иное, как расширение авторства актера, проникновение этого авторства во все мельчайшие нюансы кинопроизведения и выявление авторства только через них. Но, конечно же, живой человек — актер — всегда будет главенствовать духом в этом партнерстве. Вопрос о том: захочет ли он и сумеет ли сделать своими сторонниками целую армию выразительных средств или оттолкнет их в своем снобистском «вождизме».

Иван не отталкивает, он верит в кино, он твердо знает, что актер — душа кадра, а, как известно, душа «такту» дает.

...Ушел Иван спать и долго еще над Псёлом была слышна песня, которую он пел, чтоб нам было не скучно. Пел он про солдата, что стоял при пушке и заряжал ее... Злая пуля убила солдата, а он все стоял и заряжал; закопали солдата в сырую землю, а он все стоял и заряжал; черви съели его, а он все стоял и заряжал; определили солдата в рай, а он все стоял и заряжал...

Чем кончилось дело, мы не узнали, Иван ушел далеко, слов было не разобрать, но,

судя по бравому припеву, солдат все еще «стоял и заряжал».

Тогда я спросил Ларису:

— Ты играла с Иваном в четырех фильмах. Ты знаешь про него то, что может знать только актер про актера. Почему почти все режиссеры на нашей студии хотят, чтобы Иван работал с ними?

Мы лежали под звездами на берегу темной реки, укрытые одним одеялом. Как всякая женщина, Лариса на вопрос ответила вопросом:

— Тебе не холодно?

— Нет, ты уже укрыла меня.

— Когда работаешь с Иваном, кажется, что он больше заботится о твоей роли, чем о своей... По-актерски это называется: партнер, который не тянет «одеяло на себя». Поэтому, если ты не хочешь, чтобы мы к утру окоченели оба, не тяни одеяло на себя...

Говорят, у меня богатое воображение. Иногда оно мешает. Вот, к примеру, я представил, как написанное мною читают в селе Чертории, в хате, где живут мать Ивана, его сестры и братья.

Читать вслух будет, конечно, старшая самая рассудительная сестра Фродзина. Будет читать и остро комментировать: достанется мне, а еще больше Ивану. Она глава семейного и, представьте себе, самого беспощадного Иванового худсовета. Ее муж Георгий будет добродушно посмеиваться. Старший из братьев Костя будет горячиться и перебивать чтение точными и веселыми репликами, говорят, он — вылитый отец: жизнелюб и остряк. Его жена с малой Наталкой на руках будет его сдерживать, осаживать.

Наталке пока все равно, что пишут про ее дядю. Она будет тыкать пальчиком в Иваново фото, заливисто смеяться и лопотать: «Ива... Ива...» Дмитро будет хмуриться и тяжко вздыхать. Но если бы вы смогли представить себе, что будет творить Дмитрова жена Ципа! О, это невозможно описать! Если собрать в одной комнате десяток наитемпераментнейших танцоров и предложить им станцевать огненный танец с саблями Хачатуряна (причем, дать им настоящие, а не бутафорские сабли), то и они были бы посрамлены одной Ципой. Такого буйного темперамента, такого искрометно веселого характера, такой силы жизнеутверждения нет ни у одного человека на свете.

Она за Ивана, за статью, за меня.

Младшие сестры будут слушать молча. Мария тихо и как-то незаметно накроет стол. Нуця будет хихикать в кулак от молодого веселья, что переполняет ее до краев. Иванка, младшенькая, будет судить сурово и вдумчиво. Она и сама уже столкнулась с этой проблемой «личность актера и его роль»: сыграла в фильме «Тронка» Тоню, свою современницу, ровесницу, девочку трогательную и ясную, как чистый звук тронки в необозримой степи. Сыграла просто и естественно, целиком совпадая со своей героиней во всех душевных порывах, с девичьи мудрым пониманием жизни, со сдержанной скромностью.

Юрко будет, как всегда, тих и задумчив. Он самый молчаливый. Он тоже мог бы кое-что сказать про личность актера: уже две роли за плечами. Советский солдат, который спасает жизнь ребенку в фильме Н. Мащенко «Ребенок», и молчаливый, застенчивый Богдан в «Белой птице». Роль свою он будто вытка из ласки, братней любви, покорности и душевной чистоты. Будто сам себя играет, казалось мне во время съемок, а вот их мама сказала, что Ивана в «Белой птице» узнала, он предстал ей знакомым весь, до конца, а Юрко будто впервые встретила, открыла в нем какие-то новые черточки, заглянула в незнакомые уголки сыновней души.

Молчит Юрко да знай себе на красивый ус наматывает свое понимание жизни. Немного ему лет, но ясно сформулирована ответственность за свою работу. Он уже успел отказаться от одной большой роли, потому что счел, что не имеет морального права браться за нее. Такая требовательность может быть укором многим профессиональным актерам, которые попусту транжирят свой талант, а иногда наносят вред нашему делу, своим именем и обаянием пропагандируя пошлость и циничное отношение к актерскому труду. Юрко прав, с первых шагов проявляя такую требователь-

ность; только высокие критерии делают актеров большими мастерами.

Юрко слушает и молчит, думая про свои сыгранные и еще не сыгранные прекрасные роли, а самый младший, Михась, ослепительно улыбается. Из всех братьев сниматься следовало бы Михаилу. Сидит себе в Чертории Ален Делон, и никто об этом не подозревает. Только Мишу не кино влечет — он будет поэтом, собственно он уже поэт, и я надеюсь, скоро мы все в этом убедимся.

А мать, Екатерина Алексеевна, смотрит из уголка на своих детей ласковыми, грустными глазами и не думает о такой проблеме, как «личность актера и его роль»; она знает: есть в мире Человек и его Дело, а если нет Человека, то и Дела никакого нет и быть не может.

И видится мне, что стоит в отцовской хате перед ними Иван и отвечает. А они его спрашивают, как на исповеди.

Ф р о д з и н а. А не стыдно ли тебе, часом, за то, что светишь лицом неуверенным на людях?

Этот вопрос я не выдумал. Так может спросить сестра, друг. Так наедине с собой спрашивает себя артист.

Нынче актеру кино мало быть красивым и обаятельным, мало даже быть талантливым имитатором человеческих чувств: горя, радости, сомнения или отчаяния. Экран беспощаден — он вскрывает, выставляет напоказ человеческую пустоту.

Сложный вопрос поставила сестра. Я знаю, Иван промолчит. Фродзина, разрешите, я отвечу за вашего брата. Иван никогда не бывает пустым. Не может быть пустым тот, кто серьезно думает о жизни, страстно живет в ней, у кого доброе, чуткое сердце. Вспоминаю: идем с Иваном улицами Сосницы, разговариваем. Краем глаза замечаю, что проходим мимо школы, окна распахнуты. Дети в классе увидели Ивана — сразу узнали его. Через минуту вся школа бежала следом за ним. Что-то меня поразило в этих детях, я обернулся и понял — тишина. Дети глухонемые. Мы были уже на перекрестке. Иван остановился. Остановились дети. Сто пар глаз влюбленно смотрели на актера. Дети в немой тишине быстро спорили на пальцах. И вдруг Иван в таком же темпе начал говорить им что-то — тоже на пальцах. Дети были поражены. Такого счастья в ребячьих глазах я не видел никогда; мало того, что они встретили любимого актера, оказалось, он умеет говорить по-ихнему, руками.

Позже я спросил, что он им сказал. Иван не захотел ответить, мол, не имеет значения. Что же все-таки надо было сказать такое, чтобы засияла счастьем сотня пар ребячьих глаз? И откуда он знает язык рук? «Я артист,— засмеялся Иван,— руки должны быть выразительны, обязаны говорить; кроме того, глухонемые — удивительно интересные люди, они не слышат мира, они его только видят. Киношникам есть чему поучиться у них». Правильно он объяснил, убедительно, только главное, конечно, не в этом. Он думал: научусь говорить на пальцах, а научил уста скромности, а сердце — добру.

...Задает Ивану свой вопрос и Костя:

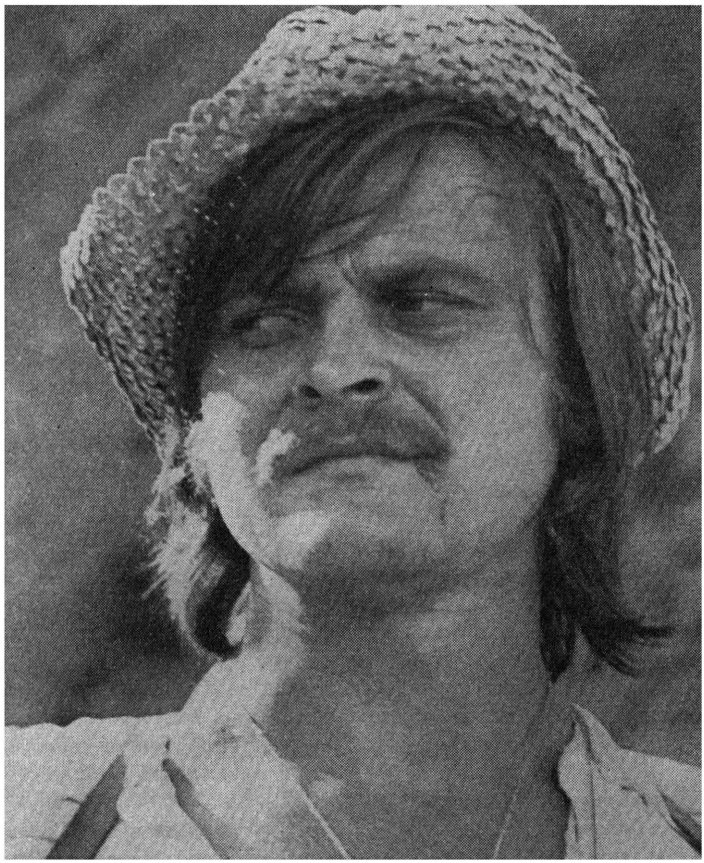
— Как ты можешь вот так, уже который год жить без работы?

— Я играю в кино...

— То пустое, то не работа...

И снова отвечу вместо Ивана. Я, правда, слышал и другое. Как-то на съемках «Белой птицы» рядом со мной стоял сельский дядько. Он просто пришел поинтересоваться «як воно в кино бувае». А было так: снимали пылающий трактор, на тракторе двое, один из них Иван. Восемь раз подряд одно и то же. Незначительный кадр. Таких кадров за смену можно снять штук двадцать. Двадцать на восемь будет сто шестьдесят. Так вот, дядько на третьем дубле высказался — просто так, ни к кому не обращаясь: «Тяжко этот человек зарабатывает свой кусок хлеба». Дядько мне знаком: работает плотогоном на Черемоше. Уж он-то знает, как оно хлеб зарабатывать.

Но только одними физическими трудностями на съемках сложность актерской работы не объяснишь. Не в них каторжный труд. Пусть нет у Ивана мозолей на ладонях, зато у него мозоли на сердце. Сыграть чужое горе — трижды пережить свое. Сыграть чужое счастье — отдать крупицу своего. Это трудно



«Белая птица с черной отметиной». Петр —И. Миколайчук

объяснить, но это так. Знаете, как изучают анатомию? На трупе. Вот так и артист на примере своего счастья или горя изучает, что такое счастье или горе людское. Работает, как в анатомическом театре. Я, известно, имею в виду настоящих артистов.

Расскажу, к слову, один интересный случай. Шли мы с Иваном лесом, в горах за Товарницей. И услыхали рев дикого козла. Иван аж задрожал — охотник он азартный. Стали подкрадываться на рев. Как заревет — перебежка, замолкнет — стоим не дышим. И сумел Иван подойти к козлу за деревьями метра на два-три. А в руках у него не то что ружья — палки нет, бутылка армянского коньяка. Видать, совсем одолел его охотничий азарт. Прыгнул Иван на козла, чтоб сбить его с ног и притиснуть к земле. Бросился я на помощь, но пока бежал в гору, козел вскочил. Смотрю, глазам не верю: Иван сидит верхом, мертвой хваткой вцепился за рога и орет благим матом. Видать, решил напугать козла до смерти. Озверел козел. Как рванул с места в карьер — только я его и видел. А Иван все кричит, слова, правда, не подходящие для читателей — больше для козлов. Ну, а мне они направление указывают, куда козел прет. Он, козел, дороги не разбирает, напролом с перепугу летит, кусты, не кусты — все равно. Местность в Карпатах, как известно, сильно пересеченная, так что минут через двадцать козел начал сдавать, устал бедняга,

скорость уменьшилась, а Иван ничего, даже голоса поддал, за счет хрипоты. Козел почему-то кругами бегал. Рассчитал я по голосу Ивана, откуда может выскочить животное, и бросился наперерез. Выбегаю на поляну и вижу: шатаясь, выходит из леса козел с безумными глазами, а на нем с такими же глазами сидит голый человек с бородой и орет благим матом. Ободранный, поцарапанный — смотреть страшно. Когда козел мчал по кустам — всю одежду с Ивана содрало по кусочкам. Вышел козел на поляну, зашатался и упал на колени.

Вы мне, чувствую, не верите. Конечно, нелегко поверить в такую историю. Не настаиваю. Как знаете... Только рассказал я ее не ради смеха. Когда работаю с Иваном или наблюдаю, как он овладевает ролью, почему-то всегда вспоминаю этот случай. С таким азартом работает этот человек. Можете быть уверены, если он уж взялся за роль — она в надежных руках, он ее одолеет. Это умение работать с огромной отдачей, настойчивостью, уверенностью и даже с отчаянностью придает его характеру черты рабочего человека.

...Д м и т р о. Если ты так вкалываешь, Иван, почему ты себе машину не купишь или хотя бы мотоцикл с коляской, как у меня?

Достоверно знаю, сам видел: Иванова жена Маричка купила двадцать лотерейных билетов. И слышал, как они обсуждали, где держать будущую машину, в Киеве или в селе. Решили, в селе. Почему? Чтобы было удобней друзьям и знакомым показывать родные Карпаты. Самолетом в село, а там уже машиной — вдоль и поперек.

Трудно сыскать человека, влюбленного в свою родину больше Ивана. И он хотел бы каждому своему другу обязательно показать все наилучшее, что в ней есть; познакомить с людьми в далеких горных селах, провезти на плотах по Черному и Белому Черемошу, угостить афинами * и гогозами ** со всех полонин, напоить из всех родников — поделиться с людьми своим счастьем.

Он умеет делиться им. И машина ему нужна, выясняется, только для этого. А машину он не покупает, Дмитро, потому что нет такой, какая ему нужна. Ему нужен вездеход с резиновым кузовом. Сел бы он за руль, жена Маричка рядом, завели бы песню (нет таких песен, которых не знают Иван и Маричка) и поехали бы. А с ними все друзья: Брондуков, Степанков, Осыка, я, Кобахидзе из Грузии, Олжас Сулейменов из Казахстана, Януш Газда из Польши, Марчелло Мастрояни, Сьюзен... Сьюзен (забыл фамилию, одним словом, кинозвезда из Голливуда), Хади из ОАР, болгарин Гоша Стоянов (у него Иван только что снялся в фильме), черногорец Велибор Радонич... О, сколько бы их село в ту машину! И повез бы их всех Иван на речку Товарницу, есть у него там знакомая, тоже Фродзина; рядом с ее домом курбало (огромная ванна, выбитая водой в каменном дне ручья) — самое холодное место изо всех речек на Карпатах, и стоят в этом курбале полуметровые форели — струги. Все бы искупались в ледяной животворной горной воде. Потом снова за руль — через перевал Немчич. На Немчиче остановка. Там нельзя не остановиться: далеко на горизонте мерцают в голубом слепящем мареве бескрайние гряды гор, тонкой серебряной ниткой вьется в прохладной долине Черемош.

Потом — в Глинницу: забрать с собой славных музыкантов и снова через перевал в Ростоки к своему товарищу Василию Юровичу. Есть такой у Ивана друг в Ростоках — шофер колхозной грузовой машины. Как увидит он у себя во дворе столько народа, выбежит на порог и крикнет, счастливый: «Е с ким край боронити!» Это у него такая присказка: мол, есть еще порох в пороховницах. И пока гости успеют перейти двор от калитки до дверей дома, на широкой светлой веранде улыбчивая жена Василя, Паюта, уже успеет накрыть щедрый карпатский стол....

И тут я сообразил, какой вопрос задаст Ивану сестра Мария.

М а р и я. Иво, ел ли ты сегодня?

По-разному бывает. Бывает и с маком, бывает и с таком. Я помню Ивана, когда он не мог есть несколько дней подряд. Просто орга-

* афины — черника.
** гогозы — брусника.

«Захар Беркут». Дмитро Вояк — Ф. Панасенко, Любомир—И. Миколайчук

низм не принимал еды — так велико было нервное напряжение. Это были страшные для Ивана дни. Умер его отец. А мы снимали «Тени забытых предков». Иван никому не показал телеграмму. Его одели, загримировали и привезли на съемку. Он не мог себе представить, что можно отказаться от работы из-за своего личного горя. И в этот тяжкий день судьба ему послала (вернее, не судьба, а режиссер назначил) съемки прощального танца с Маричкой. Танцевал Иван свой трагический танец, и никто из нас не знал тогда, что уготовила ему жизнь. Он не попросил у группы даже машину — поехал на похороны рейсовым автобусом.

У меня обрывается сердце, когда я смотрю этот кадр в фильме — так остро пронимает горе бедного гуцула Ивана Палийчука, замешанное на горе Ивана Миколайчука.

... Тихо в маминой хате. Задумчивый Юрко ничего не спрашивает у брата.

А Миша серьезно, без улыбки говорит:

— Иван, ты помнишь «Глупую песню» Гарсии Лорки?

«Мамо,
я хочу стати мармуром!»
«Синку,
тобі будет зимно».
«Мамо,
я хочу стати туманом!»
«Синоньку,
тобі будет сіверко».
«Мамочко,
виший мене на наволочку!»
«Добре, синку!
За часинку!»*

— Иван, все ли понимают поэта?— ведет дальше Миша,— когда я читаю его, я так все понимаю, и мне страшно, что кто-то может его не понять... Иван, как сделать, чтобы все

---

* Мама,
я хочу быть из металла!
Сыночек,
тебе будет холодно очень.
Мама,
я хочу быть из капель!
Сыночек,
тебе будет холодно очень.
Мама,
вышей меня на наволочке!
Хорошо!
Непременно!

понимали поэта? И слова, и все, что за словами — сердцем?

Иван молчит. Иван знает, как это тяжело. Иван каждый день сталкивается с этим. Как сделать, чтобы донести до зрителя все оттенки мысли, тончайшие душевные движения? Иван ищет это не только тогда, когда вспыхивают слепящие прожектора на съемочной площадке, ищет постоянно, в людях, в книгах, в себе.

А Нуця смеется. Весело ей, в аттестате одни пятерки.

Н у ц я. Иван, куда мне поступать? Ни одну профессию не могу выбрать...

И в а н. В колхоз.

Не ты первая приходишь, Нуця, к Ивану за советом. Как-то приехал к нему прямо на съемку парень и спросил — жениться ему или не жениться. Ищут совета у твоего брата, просят помощи в делах — очевидно, чуют люди, что и Тарас Шевченко, и бедный гуцул Палийчук, и бесстрашный разведчик Борода, и Петро Звонарь поделились с актером, который играл их, своей долей, душой, мудростью. Потому и ждут от него доброго совета.

И самая младшенькая Иванка спрашивает... Гостила она как-то у брата в Киеве, совсем еще маленькая была. Купил ей Иван игрушек, мороженого... И цветов купил.

И в а н к а. Почему в Киеве цветы деньги стоят?

И пишет брат Николай из Черновиц:

— Иван, как думаешь: хату маме сам поставишь или мне брать отпуск?

Мамина хата совсем старая стала...

(Кстати, Иван, это уже я, Ильенко, тебя спрашиваю: когда же ты хату закончишь? Уже год прошел — а где же обещанная хата? Фундамент я видел. Если надо что по малярной части — можешь на меня рассчитывать.)

И мама спрашивает:

— Иво, пишут в журнале, что ты образы́* играешь?

— Не образы́, мама, а о́бразы.

— То все одно. А кто же людей играть будет?

* По-украински образы́ — иконы (*примечание автора*).

Из нашей почты

Письмо в редакцию журнала «Искусство кино»

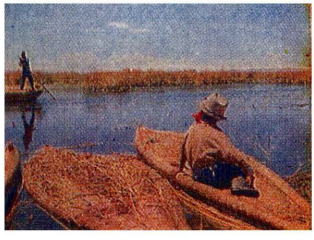
Редакционная коллегия и сотрудники редакции украинского журнала «Новини кіноекрану» внимательно ознакомились с обзором нашей работы, опубликованным в июльском номере журнала «Искусство кино».

Мы очень благодарны за отмеченные автором обзора достижения нашего журнала, за деловой тон критики, за желание помочь нам в устранении просчетов и недоделок. Обзор мы обсудили на специальном совещании, где рассмотрели все критические замечания и разработали подробный план, направленный на устранение недостатков, на улучшение работы редакции. Намечены мероприятия по привлечению в журнал квалифицированных авторов, по расширению тематики публикуемых материалов, углублению их проблематики, улучшению качества.

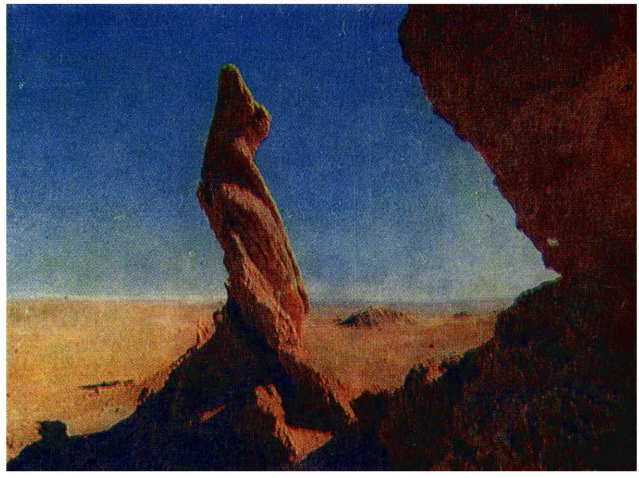
Сейчас коллектив редакции строит всю свою работу в соответствии с новыми задачами и требованиями, поставленными перед работниками кино Центральным Комитетом КПСС в Постановлении «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

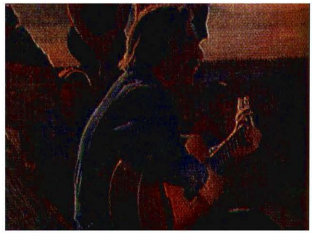
В. СЫЧЕВСКИЙ,
главный редактор журнала
«Новини кіноекрану»

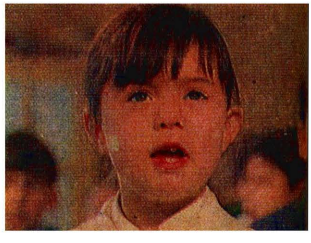
„Пылающий континент“
Киностудия «Мосфильм», автор сценария и режиссер Р. Кармен. Кадры из фильма

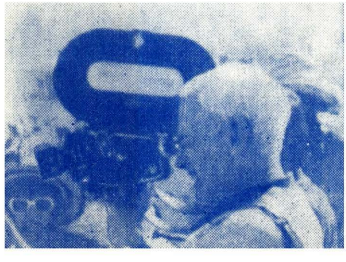


„Пылающий континент“
Киностудия «Мосфильм», автор сценария и режиссер Р. Кармен.
Кадры из фильма

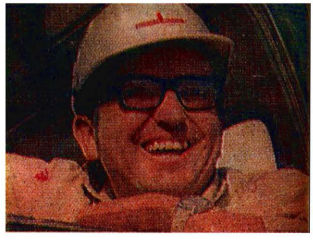








Р. Кармен на съемках фильма «Пылающий континент»



ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

Пространство трагедии

Григорий Козинцев

Зримая акустика

Молодой англичанин приехал посмотреть съемки и привез мне в подарок маленький томик в красном кожаном переплете, старинное издание «Лира». Я перелистал первые страницы и сразу же задержался на известной цитате из Чарлза Лэма, помещенной как эпиграф. Теперь я вспомнил эти слова: «Лира» нельзя поставить,— утверждал Лэм,— разве на сцене можно показать бурю?

Спасибо. Подарок как раз вовремя, к «Христову дню»; к съемкам той самой бури, изобразить которую не под силу режиссеру. Правда, Лэм имел в виду театр; у кино, конечно, другие возможности. Какие? Ну, хотя бы технические: артистов (если у них сговорчивый характер) можно взаправду поливать из пожарных шлангов, и завести ветродуи на такие обороты, что трудно будет удержаться на ногах. Значит, преимущества лишь в ловкости подделки, имитации? Но и действие, и связи (очень сложные) людей и природы как раз в этом месте трагедии далеки от натурализма.

И все же шекспировский мир реален, даже когда он выходит за пределы жизненного, призрак отца Гамлета чувствует, как повеяло утренней прохладой, видит, что затухают огоньки светлячков — близится рассвет, такой же, как и над нашей землей. Этот мир в своем существе неотличим от нашего; если бы я думал иначе, то не набрался бы храбрости снимать шекспировские фильмы. В древней Британии и в кельтских легендах я мало что понимаю. Чтобы воссоздать на экране поэзию, нужно прежде всего открыть в ней прозу.

Казалось бы, ясное положение; но, к сожалению, не только не облегчающее труд режиссера, но, напротив, заставляющее его сильнее чувствовать несовершенство кинематографических приемов. Горе в том, что мы часто понимаем прозу слишком просто. «Я никогда не поверю в «прозу», ее нет, я ее ни разу в жизни не встречала, ни кончика хвоста ее»,— писала Марина Цветаева. Ее стихи, пожалуй, пример близости к прозе —«Когда надо всем, за всем, и над всем, и над всеми — боги, беды, духи, судьбы, крылья, хвосты,— какая тут может быть «проза»! Когда все — на вертящемся шаре?! Внутри которого — огонь!»

Не знаю, читал ли я лучшее, более похожее на оригинал описание «Лира»? Кажется, будто Цветаева имела в виду именно эту пьесу. Правда, есть одна оговорка, слово взято в кавычки: «проза»; значит есть и какая-то другая проза, без кавычек? Может быть, и хвост ее можно ухватить? Конечно, все — на вертящемся шаре, и обязательно внутри его — огонь; но наружу то, что перед глазами, то, что мы способны увидеть,— земля; движущаяся материя, качества которой можно уловить. И даже если в этом движении свойства меняются так, что перед нами открывается еще

Продолжение. См. «ИК», 1971, № 7, 8, 9, 10; 1972, № 1, 4, 6, 8.

невиданное, небывалое, то это тоже — реальность.

Сверкания молний и потоки воды — ничтожно малые приметы; «буря»— другая реальность, куда выброшены герои, пейзаж, который открывался за пределами мира, где они жили. Их вышвырнуло, сдуло с жизни. Эту ночь определяет не движение стрелки барометра справа — налево («дождь», «в дождь», «буря»), а сдвиг, искажение отношений, нарушение норм. Всех отношений, в том числе отношений человека и пространства.

Станиславский учил, что если играешь скупого, то ищи, когда он щедр; взявшись показать злого, открой у него минуту доброты; иначе штамп, условность. Каждый кадр «бури», где не будет изображения бури (дождя и ветра), для меня драгоценен.

Гордон Крэг понимал оптику шекспировских катастроф, смещение перспектив, угрозу пустоты. Он занял почти весь лист рисунка к «буре» сплетением из ивовых ветвей (мотив шалаша) — гигантская корзина-ловушка? лабиринт — паутина? и только в самой глубине (подчеркнутой удаляющимися движениями линий) три маленьких силуэта: Лир, Эдгар, шут.

«Буря» может быть открыта в самом пейзаже, найдена в особых формах природы, в странной, неведомой реальности.

Уточняя свой замысел капеллы Роншан, Ле Корбюзье определил ее архитектуру, как «зримую акустику».

Действие этих сцен должно развиваться последовательно, даже спокойно: сперва обыденность — Лир уходит из теплого обжитого дома Глостера; за ним, скрипя железными петлями, закрылись двери; он идет дальше, по двору имения, по «прозе»: вздрагивают кони, чуя приближение грозы, слуги уносят развешанные на веревке холсты; за спиной Лира охрана, торопясь, задвигает тяжелые ворота, и тогда пропадают кавычки.

Человек идет по грозной земле трагедии: разом изменились пропорции, человек ничтожно мал, бессилен, беззащитен, пространство огромно, враждебно.

«Зримую акустику» мы хотели снять в пустыне Давид-Гареджи (Грузия). Место подавляло своими масштабами, перед глазами была беспредельность. Здесь не было ничего живого, только бесконечные каменные гряды; такие пейзажи можно найти на картинах Леонардо да Винчи, они видны за переплетами окон; Мадонна с младенцем — тепло продолжающейся жизни, а за пределами жилища — далекая, холодная планета, вечность.

Переход к такому пейзажу мы хотели сделать незаметным, неощутимым. Фрагменты одной и той же декорации должны были связать воедино каменные дворы Ивангородской крепости и грузинскую пустыню; часть ворот, ограды имения (таких же, как в Нарве), мы должны были выстроить и в Давид-Гареджи,— поворот панорамы, и Лир оказывался в пустоте; ничтожно малым среди огромности далеких каменных гряд. Пожалуй, лучшего места для «бури» трудно было бы найти. Но съемочное время оказалось на исходе, возможности еще одной экспедиции у нас уже не было. «Вселенную» приходилось отыскивать в маленькой, уютной Эстонии, где пейзажи спокойны, ровные поля наводят мир на душу.

Что тут было делать?..

●

Детям задают такую загадку: как перевести на одной лодке волка, козу и капусту?.. Простое дело. А вот как совместить художественный смысл и производственные возможности; планы нескольких театров (где заняты снимающиеся у тебя артисты); погоду (всегда не ту, что нужна) и множество других дел, которые не сходятся, не клеются, идут вразброд?..

Волк, объединившись с козой, переворачивают лодку, в которую залез было режиссер, и швыряют ему в голову качан капусты, чтобы он, не дай бог, не выплыл на поверхность.

Ну, на что тут приходится надеяться?..

На случай.

●

Еще задолго до въезда в Нарву, можно было увидеть дым на небе. Густые черные клубы иногда напоминали грозовое облако. Это работала Прибалтийская ГРЭС, тепловая

электростанция на сланцевом горючем. Шесть труб высотой в сто пятьдесят и сто восемьдесят метров немало мешали нам при выборе съемочных точек. Я поглядывал на задымленное небо, и неуверенно спрашивал Грицюса: не сойдет ли чернота за грозовую тучу. Нет, как ни пробуй снять, видно, что это дым. Тут ничего нельзя было отыскать. Неподалеку от станции была высокая песчаная насыпь. Как-то, по дороге на съемку, Грицюс решил на всякий случай взобраться на нее. Конечно, вряд ли там можно было бы отыскать площадку для сцены, но хоть место для какого-нибудь крупного плана; найти подходящую натуру за пределами Ивангорода было трудно.

Ни на что непохожая земля открылась перед нами: поле до самого горизонта было покрыто однородными светло-серыми (почти что белыми) пластами, чуть загибавшимися по краям, и ритм этого бесконечного повторения изогнувшихся линий был настолько отчетлив, что казалось, будто застыла разлившаяся лава, пепельные волны, окаменев, покрыли землю. Поверхность какой-нибудь другой, неведомой нам планеты. Ничего похожего на реальность, и одновременно — совершенная реальность. Ничего подобного нельзя было вообразить и тем более выстроить на таком просторе, с такой подлинностью фактуры, ровной, ломкой по краям. Ничего подобного в природе не существует, а оно оказалось перед твоими глазами, неопровержимое, как подлинная реальность. Эту декорацию десятилетиями подготовили для нас отходы сожженного сланца, зола.

Зрительный образ, таивший в себе возможности самых различных ассоциаций. Нечто подобное руслам высохших рек, но более бездушное, жестокое. Площадка для действия трагедии идеальная, о лучшей не приходилось и мечтать. Здесь можно было снять много кадров и, конечно, прежде всего «бурю». Теперь уже не только ветродуи и водолеи определяли образ, а сами эти ритмы мертвой земли, в пластах которой затерялись крохотные фигурки людей, пешки в наводящей ужас пустоте.

Мы заказали пожарную вышку; с самой высокой точки горизонт выгибался (искажение, которое дают прямым линиям анаморфотная линза, широкий экран); казалось, что человек бежит по земному шару.

Нет ничего лучше этих внезапно возникающих возможностей; все сразу становится интересным, открываются новые стороны образности. Ветер мы решили заменить кинокамерой. Натянули канатную дорогу: кинокамера как ветер, гналась за шутом и Лиром, теряла их в пустоте пространства (одни лишь линии пластов казались бегущими, порывами ветра). Никаких деталей, только отношения ничтожно маленьких фигур и огромной, пустой планеты.

На части площадки началось наше строительство: уже появился остов ворот, ограды имения Глостера; осталось совсем немного работы, и можно было снимать основные сцены. Пока мы сняли здесь смерть Глостера, кадры встречи шута и Лира в бурю.

«Плато Феникс»— торжественно окрестили мы это место. Недалеко от нашей площадки слышался шум, работали насосы; из шлангов лилась на землю какая-то серая жидкость.

●

—«Феникса» больше нет,— встретил меня режиссер И. Шапиро, чуть не плача,— прорвало трубы, зольник затопило.

●

(Из письма к Ю. Е. Ярвету).

... Буря — не только погода, в которую мы снимаем, но и Ваш партнер. Общайтесь с ним. Чем в более тесные отношения Вы вступите, тем будет выразительнее. Вслушивайтесь в реплики грома; пытайтесь заглянуть в глаза (молнии) даже если они Вас ослепляют. Собеседник, конечно, не совсем обычный, но ведь и Лир не зауряден. И главное, не давайте собеседнику оглушить себя; переспрашивайте, доискивайтесь смысла, а уловив, в чем он, (каким он Вам представляется), вступайте в спор. Ловите точки контакта, схватки с ликующим злом. Здесь — диалог, действие.

Обычное определение этой сцены как единства хаоса духовного мира героя и буйства стихий кажется мне литературным,

статичным. И здесь главное — движение, развитие. Дело не в хаосе (безумии), а в борьбе с хаосом: в чем причина разрыва всех связей, бесчеловечности? где скрыты корни зла? Лир разговаривает со стихиями запросто, наравне; он требует ответа и гневается на них за бессердечие. Мысль расширяется до обобщения — мирового зла — и становится потом предельно конкретной: в шалаше предмет интереса совсем рядом, перед глазами — нагое, беззащитное тело бедного Тома. И опять — обращение ко всему миру, к самой природе.

Чем сильнее чувства, глубже мысли, тем сдержаннее должны быть средства выражения. Тихо сказанная фраза для нас — на вес золота. Если форма станет плотиной — загорятся по-настоящему глаза. Динамика, резкость смены настроений, крутость переходов, все это в первых сценах, когда Лир был «нормален» (то есть, по существу, безумен). Здесь же не выплеск чувств, а концентрация мысли: ход вглубь, к связи вещей, сути. Что делает людей такими?

Лучшими у Вас мне пока кажутся кадры начала безумия; разговор со слепым Глостером; встреча с Корделией.

Начинаются решающие сцены: буря, плен, смерть.

Трудные сцены, самые трудные, решающие, самые что ни есть главные... А есть ли в этой пьесе просто сцены? Увы, дорогой Юрий Евгеньевич, нет их в этом сочинении.

●

Они сливаются (буря и человек) и разделяются на спорщиков: зло истории и человек, спрашивающий историю. Спор в пустоте, куда человек выброшен всеми, отовсюду, выброшен историей. В этом существо.

Русская культура знала (конечно, в совершенно иных формах) такие исступленные требования жизненного ответа у отвлеченных понятий; так Белинский в один из периодов, когда он был в «крайности», топтал «философский колпак» Гегеля: пусть отвечает за зверства инквизиции.

Буря наступает не постепенно, а набрасывается разом. Начало сцены совсем тихое, скорее лирическое. Лир оставлен всеми. На земле ему больше не к кому обратиться за помощью. Теперь его собеседником может быть только небо. Человек и небо. Очень старый человек и древнее небо. Лир обращается к небу (богам) и говорит, что если они так же стары, как он, то должны сжалиться над ним.

Вот и задача: довести этот фольклорный параллелизм до зрительной конкретности: седые (серые) волосы, седое (серое) небо с косматыми тучами; небо тоже плачет — нужно снять далекие дожди, так, чтобы тональность лица, облаков, волос была единой.

Небо отвечает совсем не так, как ждет человек: огромное черное крыло накрывает мир. Здесь имитация грома и ветра — дурная «проза», должен быть слышен голос поэзии, музыки Шостаковича.

●

Небо над Нарвой изо дня в день — ровное, светлое, без единого облака. Мой ученик, режиссер Август Балтрушайтис отправляется в погоню за небом: за «черным крылом», за «седыми тучами», за «ликующим злом» (такая задача ему тоже задана); маршрут дают ему синоптики (путь далекий, пока грозы только на востоке), по дороге он должен снять где-нибудь табун диких лошадей (чующих начало бури) и бегущих в чащу зверей.

Из Москвы нам присылают кадры тревоги волков и медведей. На экране волки похожи на хорошо дрессированных овчарок, а медведи заставляют вспомнить обертки конфет «Мишка на севере».

●

Ярвет — мужественный, смелый человек — страдает боязнью высоты. Не зная об этом, я задумал планировку: Лир стоит на самом краю высокой крепостной стены подле башни, в проломе которой видна повешенная Корделия. Взгляд вниз с этой неогороженной стены достаточно неприятен. Теперь от кадра придется отказаться.

Потом выяснилось, что, не сговорившись со мной, Грицюс целый вечер убеждал Юрия Евгеньевича в совершенной необходимости снимать именно на этой стене.

Ожидая съемки, Ярвет стоит, зажмурив глаза, высоко, на самом краю камней, судорожно прижавшись к маленькому столбику, который укрепили позади его спины. Хлопушка, начало съемки. Юрий Евгеньевич сразу же отрывается от столба, руки вытягиваются, голова запрокидывается назад, тело искривляется, как в приступе невыносимой боли, слышится долгий и протяжный стон.

На мой вкус это отлично. Но кто-то из массовки посмотрел в объектив, необходимо переснять. И опять он стоит, зажмурив глаза, ухватившись руками за столб. Хлопушка. И опять: «Просьба еще раз — изменился ветер, дым пошел на камеру». Потом дрогнула панорамная ручка, и что делать, еще раз: «Приходится повторить, извините, не вышло...»

Я стараюсь не смотреть на артиста. Его сводят под руки вниз, неукротимая рвота, озноб. Удивительные светлые глаза сияют:— Хорошо, что сняли,— с трудом выговаривает он слова, не в силах унять дрожь.— Надо было снять. Конечно, хорошо...

Одно из главных качеств его дарования — духовная грация, и что бы он ни играл, даже и самые грубые проявления, всегда ощутима высокая проба искусства.

— Он не то чтобы плохой актер,— сказал мне Довженко об одном из участников своей постановки,— он душевно неинтеллигентен.

Ярвет, прежде всего, душевно интеллигентен. Дело не в числе прочитанных книг, не только это решает: человек, даже не знающий грамоты, может обладать таким качеством; диплом об окончании высшего учебного заведения не страхует от душевной невежественности, духовной грубости. Это — природные, органические качества таланта, их можно развить; но на прокат они не даются.

Для судьбы артиста важны не только роли, которые он уже сыграл, но и то, что каких-то других ролей он никогда не исполнял. Ярвет не набил себе руку на том, что приносит легкий успех. Он не клеил хилой бородки симпатичного, но придурковатого старичка — помесь шутовства и сентиментальности чужда его искусству; он не научился произносить пустые слова с важностью, между глубокомысленными затяжками папиросы, не овладел ремеслом отеплять схемы.

Когда работа спорится, радость одухотворяет его лицо, глаза сияют. В чувстве, которое он испытывает, нет довольства собой, просто хорошо, что дело идет, такую работу нужно сделать как можно лучше. Он неутомим в труде. Репетирует только в полный накал. Никогда и ни в чем не бережет сил, не щадит себя. Он доброжелателен к партнеру, даже если ему приходится играть с типажом, не умеющим связать двух слов.

Все в нем мне по душе. Огромные, полные внутреннего света глаза, мускулистое тело без грамма жира, большие мужицкие руки.

●

География нашего фильма, кажется, определяется. Белых пятен на карте уже почти нет. Вот маршрут путешествия из одного края государства в другой: дворец — замки — поместья — поля — дороги — скала, крутой обрыв — море. Дальше дороги нет. Тут конец всему. Но можно совершить то же путешествие дважды. Война охватила всю страну, счастье переменчиво; противник проник далеко вглубь, теперь его выбивают из занятых мест. И герои вместе с войной возвращаются назад, по тому же маршруту, только в обратном направлении. Теми же дорогами, но теперь мимо развалин замков, по пепелищу поместий. И конец оказывается на том же месте, где было начало: отсюда все и пошло, вот и обгорелая лестница у развалин башни, по этим ступенькам король подымался к самому небу; здесь он проклял дочь, и когда люди, далеко внизу, упали перед ним, как перед богом, на колени, он не взглянул на них.

Герои возвращаются к истокам своих судеб. Здесь, перед началом дворцовой церемонии, шутили два брата. Теперь они встретятся, чтобы убить друг друга. Бесправный Эдмонд достиг всего, что хотел; теперь он граф Глостер, а законный наследник стал ничтожеством — бедным Томом. Эдгар снял с убитого воина штаны и рубаху, подобрал с поля меч; есть чем прикрыть наготу, есть чем убить. Лицо закрыто солдатским подшлемником. Лица у возмездия нет.

Как различны поединки в «Гамлете» и «Лире». В Эльсиноре — спорт, игра: судьи следят за соблюдением правил, отсчитывают по часам время, чтобы спортсмены не утомились, присуждают очки. Болельщиков немного: король и королева, несколько придворных. Дворцовый зал, любезные лица, красивые наряды. Ничтожная деталь нарушает игру — капелька яда на заостренном кончике рапиры. Есть и другая отрава, Клавдий бросает ее в кубок. Как выглядит яд? Маленький шарик — его не отличить от жемчужины, которой гордились семь датских королей.

Поединок Эдгара и Эдмонда — грубый, зверский. Ничего рыцарского нет и в помине. Ни судей, ни правил. Вызов на бой, обвинение в предательстве и измене, оскорбление. У противников одно желание: кончить окаянное дело, убить. Какая здесь могла быть обстановка? Город после штурма, валяются трупы, еще не потушены пожары. Солдаты огородили пиками место для бойцов. Арена? Ринг? Толпа напирает на заграждения, рев сопровождает каждый удар. Вот такой турнир.

Я прошу Ивана Эдмундовича Коха — он ставил поединки во всех моих спектаклях и фильмах — обратить внимание не на эффектность схватки (хорошо, чтобы ее вовсе не было), а на психологию противников. Эдгар пришел не заниматься фехтованием, а казнить. Он выжидает время, чтобы нанести только один удар, наверняка. Эдмонд сильнее, более ловок; он бросается в атаку, обрушивает град ударов, запугивает, хочет привести противника в замешательство. Но боец с закрытым лицом только отражает удары и выжидает. Человек воли и действия наталкивается на волю, более сильную, на противодействие — не только одного этого человека, лица которого нельзя увидеть, но и тех, лица которых он уже видел.

Эдмонд побежден еще до начала схватки. Вдруг время стало не с ним, ход времени изменился. Почему были так бесстрашны Лир и Корделия? Отчего слабый человек, герцог Олбэнский, вышел из-под каблука жены, разрушил ее планы, взял верх над ним, настоящим мужчиной? Кто этот человек с закрытым лицом, отбивающий все его удары? Почему он спокоен? Сколько их — таких людей? И — что объединяет их всех вместе?

Чтобы победить страх, неведомо откуда взявшийся (не смерти же он боится?), Эдмонд срывает с головы шлем: кто способен его устрашить? И страх сильнее охватывает его. А дальше? Дальше не разглядеть: Эдгар, наконец, ударил его или он сам, нарочно, напоролся на меч.

Все в свинцовой пелене, гари, копоти. Час суда. Темное, окаянное дело. Братоубийство.

●

Погода такая, как нам нужно, но неожиданно наступают холода, пар валит изо рта. С утра пошел снег. Мы сметаем его с переднего плана, но вдали, на черных руинах отчетливо видны белые пятна. Темнеет уже раньше; съемочный день становится коротким. Не успеваем. Торопимся, снимаем без перерыва; заканчиваем дневную смену и сразу начинаем ночные сцены. Уже давно не было выходных дней. Только бы успеть. Тяжелая норма выработки в изящных искусствах. Съемочная площадка напоминает «аврал» в наших фильмах на производственные сюжеты: ветер валит фундусы (остатки декораций), то дождь, то снег, все в ватниках, грязные, озябшие; охрипшие от крика голоса, воспаленные глаза. Давай! Скорее! Опаздываем. Нет, не успеем. Сводка погоды: завтра снегопад. Опять торопимся, кто-то куда-то уезжает, чего-то нехватает, конечно же, самого важного. А где машина? Нет машины. В конторе хватаются за голову: горит план!..

Ужасная обстановка. Единственное утешение, что примерно в таких же условиях (по моему глубокому убеждению) писал свои пьесы Шекспир: к сроку, торопясь, дописывая реплики в день премьеры.

●

Режиссера И. Шапиро нет на площадке. Он никогда не опаздывает. После окончания съемки еду в больницу. Человек, во время работы ни минуты не стоявший на месте, неподвижно лежит, к его забинтованной руке тянется тонкая резиновая трубка: в вену капает

глюкоза; в ноздре — другая трубочка, кислород. Состояние больного, как говорит мне доктор, «средне тяжелое».

Иду готовить завтрашнюю съемку.

●

Какой там финал — благородная скорбь, очищающая душу, воздание почестей под занавес. Нет ничего подобного в «Лире»: ни примирения, ни назидания. Говоря об этой трагедии, Александр Блок много раз настойчиво повторял только два слова: «сухо и горько».

А сухо и горько — это пусто и хмуро: торчат во мгле обгорелые стволы деревьев, кровь и грязь. Народное горе, черные дни.

В «Гамлете» мне совсем не хотелось снимать торжественные похороны, я не люблю парадных кадров. Но другого мне не удалось придумать, а смысл именно таких проводов героя был мне понятен. Это Шекспир, а не Фортинбрас приказал, чтобы была музыка, залпы, «все статьи церемониала». Для чего ему было это нужно? Войска отдавали салют, и государственные знамена склонялись над телом убитого виттенбергского студента.

И ничего похожего в «Лире». Не до почестей мертвым, нужно дать кров живым, накормить людей. Не плакать нужно, а нести «тяжелое бремя времени». Трупы проносят через город, взятый после осады. Что там могло остаться? Пепелище, горе человеческое. Я пробую увидеть сцену в совершенной реальности. Нет ничего. Носилок тоже нет (какие там «медсанбаты»). Пусть приспособят то, что под рукой: сколотят доски, обгоревшие меньше других. Дверь из разбитого дома? Годится. Спешка, невнятица. Но лица, маски смерти нужно увидеть, они различны: смерть застигла Гонерилью и Регану в минуту ярости, ненависти — гримасы ярости и ненависти застыли; лица Лира и Корделии спокойны; воздадим им должное, пусть их понесут на одних и тех же носилках.

Пожалуй, во всей сцене только два спокойных лица: отца и дочери.

В планировках и совершенная реальность и чуть заметно просвечивающая сквозь реальность притча. Конец перекликается с началом: король и три его дочери шли по дворцу — начинался раздел государства; короля и трех его дочерей несут по развалинам государства. Шут, с которым король забавлялся в начале — мальчик в собачьей овчине, вывернутой наизнанку,— оказался и последним, кто проводил его, единственным, кто его оплакал.

Мне жалко было потерять шута в середине пьесы. Олег Даль помог мне еще больше полюбить этот образ. Измученный мальчик, взятый из дворни, умный, талантливый — голос правды, голос нищего народа; искусство, загнанное в псарню, с собачьим ошейником на шее. Пусть солдат, один из тех, кто несет трупы, напоследок пнет его сапогом в шею — с дороги!.. Но голос его, голос самодельной дудочки, начинает и кончает эту историю; печальный, человеческий голос искусства.

Пожалуй, такой кадр мог бы быть и последним, но Шекспир кончает историю Эдгаром. Мы репетируем с Лео Мерзином финальные слова.

●

(Из письма к Борису Слуцкому):

...Обращаюсь к Вам с просьбой отредактировать последние строчки Эдгара. Мысль в подлиннике куда более глубокая, нежели во всех наших переводах. Привожу примерный подстрочник:

Мы должны нести тяжесть печального времени
и способны сказать лишь то, что чувствуем, но
не то, что мы обязаны были бы сказать.
Самый старый вынес больше всех.
Мы, молодые, уже не увидим столько
и не проживем так долго.

●

Мерилом дарования артиста всегда были для меня глаза, а не произнесение текста. Сегодня на съемке Лео Мерзин попробовал сыграть весь текст, не произнося ни слова. Я узнал в его глазах шекспировскую мысль. Может быть, и зрители прочтут в его взгляде, обращенном к ним, эти строчки?..

●

(Из письма к И. С. Шапиро. Ленинград, 31 октября 1969 г.)

Дорогой Иосиф Соломонович!

Я хотел опять навестить Вас в больнице, но

профессор из Тарту просил не тревожить больного, ему «показано полное отключение от дел». Однако я хорошо знаю, как мы умеем отключаться. И вот, добравшись наконец-то до дома, решил, напротив, подключить Вас к нашей жизни.

Эти дни (недели? месяцы?) прошли будто тяжелый сон: болезни, дикая свирепая погода, непросыхающая грязь по колено, такая, что кажется, в век ее не отмыть; ужас перед тем, что уходит, вернее, убегает возможность съемок важнейших сцен, а если их не снять сейчас же, буквально в эти считанные минуты — выпадет снег, слягут надолго больные артисты, не собрать массовки.

Адомайтис, легко одетый, часами валялся на мокрых, холодных камнях; Шендрикова с высокой температурой ходила в одной рубахе, босиком; Мерзин играл последние кадры с воспалением среднего уха, да и я сам, откровенно говоря, уже плохо держался на ногах.

Перед отъездом я со страхом уселся в нашей просмотровой комнате: боже мой, что же ожидает меня!..

Как ни странно, из этого навождения мы, хотя и с большими потерями, но выбрались. Есть основы сцен, возможность улучшить досъемками то, что не получилось. Но сколько еще работы!..

Общие планы поединка (последний день) пришлось снимать при веселом солнышке. Как случается часто в Нарве, каким-то чудом вдруг распогодилось, вместо холода и мрака — голубое небо, ни тучки. А сцена уже снята в сумеречные, туманные дни. С трудом собрали в воскресенье большую массовку, и никакой надежды на перемену погоды.

Грицюс еще больше похудел (а казалось, больше уже некуда). Он грозился не снимать, показывал неведомо кому кулак, и, конечно, снимали (что было делать?). Один из кадров (единственный) хоть как-то спас положение: ветер переменился, дым пошел на площадку, я чуть не крикнул: «Стоп!» Именно этот кадр позволит нам свести концы с концами: сам дым (с верхней точки) оказался неразличимым, но по земле проходили тени от него, будто облака открывали и закрывали солнце. Только бы в монтаже сошлось.

Адомайтис играл отлично, во всю силу; после каждого кадра он с трудом переводил дыхание, долго ходил по площадке, еще не приходя в себя. Только так и можно сыграть смерть Эдмонда (вернее, секунду прозрения до смерти); мы ведь к этим кадрам вели всю роль, они для нас главное. Регис — прекрасный артист, умный, смелый человек, настоящий товарищ.

Неплох проход сестер мимо пожара, как бы сквозь войну.

Кадры большой массовки: обращение Лира к людям — «Вопите, войте, войте!» — и пронос трупов еле успели снять. Что это был за ад! Дождь шел с утра, почти не прекращаясь. Промокли плащи, костюмы; нельзя было нигде отыскать хотя бы кусок сухой материи, чтобы не класть Ярвета на мокрые доски. Укрыться было уже негде (декорацию сожгли полностью, даже подсобные помещения); участники массовой сцены могли разбежаться каждую минуту. В довершение бед какой-то любопытный взобрался на стену крепости и, поскользнувшись, полетел на камни; скорая помощь увезла его.

И все же сняли.

Конечно, нужно было бы дольше удержать мертвого Лира и Корделию в кадре, ровнее идти солдатам, ритмичнее двигаться камере. Много грехов. На съемке я был просто в отчаянии: труднейшие сцены ставились в спешке — артисты только что с поезда. Потоки дождя. И все-таки что-то получилось, можно будет доснять крупные планы уже в других условиях.

Потом мы снимали герцога Олбэнского (последний день перед отъездом Баниониса в ГДР, где он играет Гойю),— сразу все оставшиеся кадры из различных сцен. И, наконец, два последних дня — финал.

Тут снег уже пошел по-настоящему. Все завалило, как на святки. Мы лопатами очищали площадку и ее опять засыпало. В лучах света были отчетливо видны снежинки. Пришлось объединять кадры в единые панорамы, чтобы не двигать аппаратуру, не тратить времени на перестановки...

●

(Из письма Питера Брука, 10 октября 1969 г. Париж):

Мой дорогой друг,

Я увидел в «Сайт энд саунд» фотографию Вашего Лира (в том же номере, где помещен и снимок с моего фильма) и обрадовался, узнав о Вас. Этой зимой мы снимали в Дании в ужасающих условиях, но натура Ютландии была великолепна, как и местные жители с их лошадьми,— участники массовых сцен, и, конечно же, много радости доставили мне отличные артисты.

Мы стремились к грубому, плоскому, двухмерному изображению (белому и черному), стараясь избегать, где только возможно, исторических деталей. Нам хотелось создать совсем простую картину, однако действие которой не происходит вне времени (что в кино невозможно), но где быт обусловливался бы прежде всего климатом. Таким способом мы создали нечто вроде лапландски-эскимосского мира, который сам по себе неисторичен: эскимосы, условно говоря, пользуются одними и теми же необходимыми им предметами в течение последнего тысячелетия.

В формах такого реализма мы нашли схожесть с противоречиями литературного стиля самого произведения. В итоге у нас получилась примитивность и грубость жизни; Англия раннего средневековья, как деревенское королевство.

Теперь, работая над монтажом, мы ищем способы прервать последовательность стиля пьесы... В итоге мы безжалостно сокращаем все больше и больше текста. Фильм сперва длился три часа, потом я довел его до двух с половиной; несколько недель назад он шел уже два часа с четвертью!

Судя по всему, что мне известно о Вашем замысле, мы оба хотим рассказать историю, которую мы оба понимаем одинаково; только способы, которыми каждый из нас ее рассказывает, различны, как различны и культуры, внутри которых мы трудимся...

●

Интересно задумывать фильм, вчитываться в текст, потом забывать о нем, и, читая другую книгу, или слушая радио, или увидев что-то в новом для тебя месте, вдруг вспомнить свое главное дело и открыть в наизусть выученных словах другой смысл, действие, совсем не то, что тебе прежде казалось. Или, уловив лишь отдельную черту, восстановить по ней жизненные связи так, что эти люди окажутся как бы вблизи, и можно пристально разглядеть их.

Интересно работать с артистом, следя за его взглядом: близко ли ему то, что ты предлагаешь? или нужно настроить его на другой лад? — стараться понять его духовную природу, отличную от природы другого артиста; ощутить это различие струн, к которым нужно по-особому прикоснуться, чтобы вызвать ответный звук.

И, когда Шостакович неторопливо снимает пиджак, вешает его на спинку стула и подходит к роялю,— «Вы только извините меня,— говорит Дмитрий Дмитриевич, как всегда,— я уж Вам как-нибудь одной рукой сыграю, тут дело в оркестре».

И, когда после долгих поисков натуры выходишь на нагромождение камней, которое кажется тебе несомненно похожим на проклятия Лира.

Но ужасны съемки. Удача, если выпадет час, когда ты занят своим делом. Когда пластическая идея становится материальной, на лету схватишь духовное движение артиста. Все ускользает на съемке, теряет нужную форму из-за тысячи ничтожных причин; не перечислишь всего того, что против тебя, против картины, бороться с чем можно не воодушевлением или умением, а лишь упорством. Вот почему в последние минуты рабочего дня часто ощущение неудачи: вышло не так, как могло бы выйти, как должно было бы выйти.

Между выстраданным и вымученным в искусстве — огромное различие. Выстраданное завершается покоем, вымученное — нервозной суетой, клочковатостью формы.

(Продолжение следует)

искусство КИНО искусство

за рубежом

«Бондиана» как феномен «массовой культуры»

С. Можнягун

«Бондиана» — это не только фильмы о Джеймсе Бонде (последний из них, шестой, «Алмазы навсегда», недавно появился на экранах), но и сопутствующий им коммерческий успех (Бонд ежегодно давал продюсерам, Зальцману и Брокколи, 14 миллионов чистой прибыли). Именно это обстоятельство вызвало в зарубежной печати особенно многочисленные отклики. Критиков интересовал вопрос: чем объяснить успех фильмов о супершпионе у массового зрителя?

Попытались дать ответ на него и некоторые советские критики.

По этому поводу Т. Бачелис пишет: «В сознание миллионов зрителей западного мира Джеймс Бонд ворвался, как шаровая молния, всех ослепил и всех наэлектризовал. Робкие и скептические возражения представителей «высоколобой» интеллектуальной критики были оставлены без внимания... Публика валом валила на все сеансы широкоэкранных цветных фильмов, посвященных героическим подвигам агента 007.

Очевидно, попадание в цель обладало снайперской точностью, «бондиана» отвечала каким-то чрезвычайно важным духовным потребностям»*.

Эту же мысль, но в более лаконичной форме предложила читателю и М. Туровская: «...Бонд — столько же создание своего зрителя, сколь и своих создателей. Он тень, отброшенная на экран из зала, цветная широкоэкранная проекция тайных помыслов и явных соблазнов...»**

Эти и подобные им рассуждения не приобрели бы того резонанса, который они имеют сейчас, если бы они замыкались кругом вопросов, непосредственно связанных с производством «бондианы» и ее восприятием зрителем. Однако они выходят за рамки сугубо искусствоведческой и чисто коммерческой стороны дела. Как истолкования «бондианы» (типичного феномена «массовой культуры») они имеют прямое отношение к вопросу о сущности и функциях «массовой культуры», о ее создателях и потребителях.

Ныне есть две основные и к тому же противоборствующие точки зрения на «массовую культуру». Согласно одной из них, «массовая культура» в условиях искажения буржуазной демократии представляет собой средство манипуляции сознанием простого человека, форму классовой борьбы против трудящихся и изготовляется по заказу тех, кому принадлежат средства массовых коммуникаций (см. книгу группы авторов из ГДР «Manipulation. Die staatsmonopolistische Bewusstseinindu-

---

* Т. Бачелис. Счастливчик Бонд. В сб. «Современное западное искусство». М., «Наука», 1972, стр. 103—104.

** М. Туровская. Герои «безгеройного» времени. М., «Искусство», 1971, стр. 70.

strie». Berlin, 1968). Согласно другой, «массовая культура» есть игра, дающая зрителю возможность быть одновременно ее участником и наблюдателем, который воплощает в воспринимаемых им произведениях свои тайные помыслы (см. W. Stefenson. The Play Theory of Mass Communication. Chicago, 1968).

Любые истолкования «бондианы», независимо от того, знакомы их авторы с данными концепциями или нет, так или иначе перекликаются с ними. И не случайно: эти две концепции отражают два противоположных классовых подхода к оценке «массовой культуры».

Флеминг, автор романов о Джеймсе Бонде, как-то признался, что Джеймса Бонда сделал героем не он сам, а его читатель: «Я хотел, чтобы он был абсолютно слепым инструментом в руках его хозяев, поскольку сам не верю в героев... Но прошли годы, и он стал персонажем, значение которого выросло до бесконечных размеров в воображении читателя»*.

Каждому автору лестно сделать подобное признание. Что же касается Флеминга, то у него были все основания для возбуждения подобного рода ложных надежд — ведь не какой-нибудь простой читатель, а сам президент, к тому же пользующийся репутацией интеллектуала, Джон Кеннеди сообщил репортеру, что он любит читать романы о Джеймсе Бонде. Итак, снайперское попадание? Именно с него началась вторая, экранная, и в то же время мифологическая жизнь Джеймса Бонда. Разве это обстоятельство не проливает некоторый свет на вопрос о стимуле, о «социальном заказе»?

Так кому же нужно было все-таки превратить Джеймса Бонда в героя?

Оговоримся сразу же, что версия о зрителе, который находит в фильмах о Джеймсе Бонде воплощение своих «тайных помыслов и явных соблазнов» тоже не лишена оснований.

Этот вывод действительно может показаться правдоподобным, если иметь в виду популярность образа Джеймса Бонда, особенно в его киноварианте. Известно, что в выборе актера на эту роль приняло участие шесть миллионов зрителей, к тому же коммерческий успех «бондианы» в самом деле превосходит все известное в этом роде: ни «Франкенштейн», ни «Тарзан», ни «Фантомас» не могут состязаться с фильмом о супершпионе.

И все же не стоит сбрасывать со счета и то обстоятельство, что мифологизация Джеймса Бонда, превращение его в героя масс, в кумира толпы исходит из определенной социологической концепции, представители которой пытаются изобразить современное буржуазное общество в виде «общества изобилия»: в нем люди потребляют, путешествуют, развлекаются, не выявляя при этом якобы никаких интеллектуальных претензий, не говоря уже о стремлении к социальным переменам. Достигнув материального благополучия, они начинают думать, что постигли смысл жизни, добились заветной цели. Теперь им некуда себя деть, никаких целей, никаких интересов, и вот, чтобы заполнить духовный вакуум, они (как полагает М. Туровская) совершают нечто из ряда вон выходящее — плывут на утлых ладьях через Атлантику, в одиночку путешествуют вокруг света, поднимаются на высочайшие горные вершины, ищут снежного человека, коллекционируют портреты известной секс-бомбы или тысячами отправляются из Глазго в Барселону на футбольный матч. «Безгеройное время»* способно породить только человека, «исполняющего обязанности героя». Недаром и Рой Макмаллен, редактор журнала «Арт ньюс», тоже рисует сходный собирательный образ «человека XX столетия»: «...герой или негодяй, или жертва... Я думаю, что это мифический, среднеарифметический персонаж, обусловленный наличием либерального воспитания, атомного оружия, автоматизированного процветания, исследований Луны, а также кошмарами автомобильных стоянок и дюжи-

* Цит. по «Литературной газете», 7 июня 1972 года.

* «Безгеройное время» — именно так определяет послевоенную эпоху на Западе в своей последней книге М. Туровская.

нами других преимуществ и бедствий, которые быстро становятся настолько реальными, что позволяют большинству читателей узнавать себя в нем»*.

Если выделить безумно храбрых одиночек (среди которых есть и герои и жертвы), то в них действительно можно обнаружить этот лишенный индивидуальности персонаж, не мифический, а вполне реальный. 24 мая 1972 года миллионы европейских телезрителей наблюдали матч между московским «Динамо» и командой «Глазго Рейнджерс». Кажется, это не такое событие, чтобы от него потерять голову. Тем не менее тысячи болельщиков из Глазго, мешая игре, несколько раз выбегали на поле. Они дико кричали, размахивали руками, подпрыгивали, будто пугали телезрителей своими странными движениями, лица их были искажены от безумной радости. Порой казалось, что тысячи разряженных папуасов совершают ритуальную пляску: та же непосредственность, крикливая обнаженность чувства, та же исступленная неугомонность, даже те же мини-юбки, но сделанные из... синтетических материалов. Как тут не узнать XX век! Драматизация матча благодаря их вмешательству явно была рассчитана и на зрительское восприятие. Они знали, что их «показывают по телевизору».

Как сообщалось в газетах, после окончания матча болельщики из Глазго нанесли Барселоне ущерб в размере 2 миллионов песет.

Чем объяснить подобное проявление массового психоза? Тоже особенность «безгеройного времени»?

Задолго до этого события американский социолог и психоаналитик Э. Фромм объяснил его с помощью концепции «отчужденного человека», который оторвался от искусства, от религии и потому не может вернуться к «подлинным основам человеческого бытия». По его представлениям, современный человек «...почти всегда остается в рамках обыденности. Единственное, что по значению своему приближается сейчас к религиозному обряду, это участие зрителя в спортивных состязаниях; здесь по крайней мере человек сталкивается с одной из основ бытия: люди борются,— и он радуется заодно с победителем или переживает горечь поражения вместе с побежденным. Но как примитивно и ограниченно человеческое существование, если все богатство и многообразие страстей сведено к азарту болельщика»*.

Да, действительно, посмотришь на этих пьяных болельщиков и подумаешь: как примитивно и ограниченно их человеческое существование! Но разве оно проявляется в рамках обыденности? 20 тысяч болельщиков, прибывших из Глазго в Барселону для того, чтобы устроить там дебош, терроризировать советскую команду,— это не обыденный факт. Так же как не обыденным фактом было поведение западногерманских болельщиков, которые во время матча сборных команд ФРГ — СССР тоже сначала «приблизились к основам бытия», а потом запели государственный гимн ФРГ. Случайны ли эти стихийные проявления футбольного патриотизма? Нет ли в них элементов «большой политики»? Если признать, что они есть, тогда их стихийность можно поставить под сомнение.

Могут возразить: провокация беспорядков имеет место не только во время поединков, в которых участвуют советские спортсмены. Ведь и концерты английских битлов собирали когда-то толпы буйных слушателей (что дало битлам основание заявить: мы более популярны, чем Иисус Христос), и выступления ансамбля «Роллинг стоунз» сопровождаются ныне такими же эксцессами... Да, но опять-таки концерты — это не обыденность, не говоря уже о побоищах на них. Все эти факты свидетельствуют не столько об обыденности, сколько о психологии вседозволенности, которая исподволь кем-то формируется и поощряется.

Говорят также, что ритуальные пляски на футбольных полях западных городов — это мода. Такая же как на длинные волосы «под Иисуса», как на мини-юбки. Мода, при-

* Roy McMullen. Art, Affluence and Alienation. N.Y., 1968, p. 4.

* «Иностранная литература», 1966, № 1, стр. 233.

общающая современное к «подлинным основам человеческого бытия».

Существует, правда, другое мнение насчет этого приобщения. Так, теоретик «массовой культуры» М. Маклюэн полагает, что «мини-юбки — это не мода. Это — возврат к костюму племенной орды. В племенном обществе мужчина и женщина носят одинаковые короткие юбки. Все остается без изменений»*.

Что же касается спортивных поединков, то это — война, а война — это воспитание, М. Маклюэн пользуется многими поводами для того, чтобы подчеркнуть: «человек XX столетия» возвращается в первобытное состояние. Но не потому, конечно, что носит мини-одежду или участвует в спортивных состязаниях, как в ритуальных плясках, а потому что перестает быть рациональным существом. К этому его готовят именно средства массовой коммуникации, среди которых решающая роль принадлежит телевидению и кино.

Отличительная особенность Маклюэна как мыслителя — его откровенность. Он не говорит, что зрители создают символические образы массовой культуры. Наоборот, «средства» (массовой коммуникации.— *С. М.*) создают эти образы. Зрителям остается только «потреблять» их. Если при этом вспомнить, кому принадлежат средства, то станет ясным, какие именно образы и для чего создаются.

По поводу случая в Барселоне газета английских коммунистов «Морнинг стар» отмечала: «Печальное пятно падает на Глазго из-за болельщиков... воспитанных в духе насилия и религиозного фанатизма»**.

Да, их страсть проявилась в дикой форме, потому что такова идеологическая начинка воспринимаемых ими образов-символов «массовой культуры» — духа насилия и религиозного фанатизма. Так кто же кого создал — зрители «массовую культуру» или она формирует их вкусы?

К этому вопросу неизбежно приходится возвращаться, потому что он имеет решающее значение для выяснения социальной функции, а значит и сущности «массовой культуры». Отсутствие четкости в его постановке приводит иногда к весьма сомнительным выводам. Так, например, М. Туровская, касаясь судьбы Мерилин Монро, пишет: она «...не состоялась до конца ни как женщина, ни как актриса»*. Сказано зло, и все же остается вопрос: как же «несостоявшаяся» женщина и актриса добилась успеха? На него дан уже готовый ответ: «...она, как и Джеймс Бонд, была избрана на царство вполне демократическим путем — стихийным голосованием «за» самой публики. Она понравилась, она была нужна, ее хотели»**. Кроме того, она якобы и сама «...карабкалась, обдираясь в кровь, к своей судьбе»***.

Если даже оставить без внимания этот чересчур красочный стиль нашего автора, то ответ получится все же весьма сомнительным. По крайней мере, он сам нуждается в объяснении.

Это вынуждает нас опять-таки обратиться к Маклюэну, который знакомился с проблемой по первоисточникам. Он пишет: «Если осуществить публичный опрос многих богатых и знаменитых людей Америки насчет абсолютных ценностей — денег и успеха как средств достижения счастья и человеческого благополучия, то они не могли бы предложить более удручающий пример, чем тот, который связан с именем М. Монро. Пятьдесят лет Голливуд открывает «падшей женщине» путь наверх и в сердце каждого. Но вот богиня любви испускает ужасный крик, вопль о том, что люди, чье основное занятие — развлечение, ошибаются, и осуждает такой образ жизни вообще»****. Вот тут и подумаешь: почему Мерилин Монро сначала «карабкается» к деньгам и успеху, а потом осуждает подобный образ жизни? Если зритель сам создал этот образ, то какие «тайные помыслы и явные соблазны» он воплотил в нем?

Нет, Мерилин Монро не дала зрителю-обывателю того, чего тот хотел. Другое дело — Джеймс Бонд. Он предназначен для

* M. McLuhan. Culture Is Our Business. N.Y., 1970, p. 304.
** «Morning Star». May 26, 1972, p. 6.

* М. Туровская Герои «безгеройного» времени, стр. 120.
** Там же, стр. 101.
*** Там же, стр. 120.
**** M. McLuhan. Understanding Media. Toronto, 1969, p. 279.

восприятия именно зрителем-обывателем. Он сам и все его приключения рассчитаны на зрелищный эффект (не зря же публиковались фотографии актеров-претендентов на эту роль). Этот сыщик-спортсмен (в отличие от таких своих предшественников, как Шерлок Холмс — интеллектуалов, исследователей, романтиков и т. д.) нуждается в зрителях. Ведь вся его деятельность показная — это игра на публику. Он театрален в самом дурном смысле этого слова. То, что он пытается изобразить, можно передать словами Гамлета: он готов Ирода переиродить. Отсюда та легкость, с которой он бьет, сокрушает, уничтожает... Его жестокость вне нравственных норм. Почему? В чем дело? А дело в том, что режиссеры дают возможность Джеймсу Бонду выразить именно то, чего хочет не просто зритель, а буржуазный зритель.

У К. Чапека есть очерк «Как делается фильм», написанный им в 1938 году. В нем даны ответы на вопрос, чего же хочет буржуазный зритель. Вот они: «Зритель хочет видеть роскошную холостяцкую квартиру», «зрители хотят видеть любовь». «Не приставайте к нам с проблемами,— говорят они,— в кино мы хотим отдохнуть»*. «Публика, знаете ли, любит светскую жизнь»**. «Персонажи кино не имеют права что-нибудь просто думать — они должны произносить все вслух с условием, что это будет не очень длинно». «В сценарии должно быть особенно предусмотрено, чтобы декорации менялись достаточно часто, ибо зритель все время хочет новизны...»*** и т. д. и т. п.

Кто скажет, сколько сменилось мифов, концепций и «творческих волн» в буржуазном кино после того, как его платформа была определена: «Чего зритель хочет?» Все эти мифы исчезли, «волны» канули в вечность, одни концепции сменились другими, а эстетический кодекс мещанства как был, так и остается по сей день актуальным. В фильмах о Джеймсе Бонде все соответствует этому кодексу: и холостяцкая квартира, и любовь, и светская жизнь, и герои не думают, и часто меняются декорации... В этом смысле Джеймс Бонд киногеничен. Потому обыватель влюблен в него: ведь Джеймс Бонд точно следует тому, «чего он сам хочет».

Кроме всего прочего, Джеймс Бонд идет навстречу «патриотическим» чувствам обывателя — «спасает» западную цивилизацию. От кого? От «красных» и тех, кто работает на «красных». Перед тем, как ограбить Форт Нокс, где сосредоточены национальные богатства США, Голдфингер, например, говорит, будто он больше всего на свете обожает золото (какой обыватель не скажет то же самое?) и поэтому пятьдесят лет готовился к этому ограблению (в этом, с точки зрения обывателя, тоже нет ничего предосудительного). Но потом оказывается, что Голдфингер выразил намерение лететь на Кубу, чтобы доставить туда Бонда. Это уже возмутительно. Бонд вступает в схватку со злодеем, предоставляя тем самым возможность зрителю «изжить» свою ненависть к «красным», кстати заметим, зрителю, охваченному психозом «холодной войны».

Присущая Джеймсу Бонду привлекательность — простое лицо, спортивная выправка, железный кулак, револьвер, стреляющий без промаха, выдержка, находчивость, желание всегда быть джентльменом и т. д.— не исключает того, что он представляет собой стереотип. Именно поэтому он лишен подлинности, достоверности. Но что за беда!

И в старой буржуазной Чехословакии и в современной буржуазной Англии или Америке вкус обывателя формировался и формируется, складывался и складывается на эрзацах. Это принимали и принимают во внимание режиссеры всех «фабрик грез». Известный американский социолог Эшли Монтегю пишет: «Как область производства Голливуд ставит своей целью — развлекать, дать публике, как это свойственно стереотипам, то, чего она хочет. Стремясь к этой цели, Голливуд преуспел. У него нет никаких побуждений к тому, чтобы создавать произведения искусства»*.

---

* Карел Чапек. Соч., т. 2, М., 1959, стр. 63.
** Там же, стр. 66.
*** Там же, стр. 74.

* Ashley Montegue. The American Way of Life. N.Y., 1969, p. 40.

В этом определении обращает на себя внимание на первый взгляд необычное сочетание понятий — развлечение и стереотип. Есть ли какая-либо внутренняя связь между ними? Может быть, они случайно поставлены рядом? Скажем с самого начала: нет, не случайно. Фильмы о Джеймсе Бонде тому пример. Они всегда развлекательны и стереотипны.

В них много выдумки. Ну, разве не выдумка — финальная сцена в фильме «Голдфингер» (любовная игра Джеймса и Пусси на лужайке после взрыва реактивного самолета)? Или налет женской эскадрильи на Форт Нокс, которая летит над транспарантом «Добро пожаловать!» и усыпляет солдат газом, а те целыми подразделениями, как по команде, падают на землю? Или прессование автомобиля, в котором находится человек (не то живой, не то мертвый)? Здесь названы рядовые выдумки, а сколько их из ряда вон выходящих! Однако все они такого свойства, что не требуют размышлений, напряжения мысли. Они «работают» «под фольклор», в котором самая нелепая выдумка так и дана с самого начала как нелепая. Рассказчик обычно оправдывает ее словами: «Не любишь — не слушай, а врать не мешай!» Наивное неправдоподобие является наиболее распространенной формой стереотипного мышления. Буржуазное кино широко пользовалось и пользуется этим приемом, известным в современном эстетическом языке еще и под иным названием — «остранение».

«Странное», необычное есть нарушение стереотипа. Стереотип привычен, нормален, поэтому на него не обращают внимания. Нарушение же нормы вызывает к себе внимание, стимулирует возникновение любознательности, интереса. Но разве само «остранение» не становится нормой в «фильмах ужасов», в приключенческих фильмах, в вестернах, в фильмах на религиозные темы, а то и просто в натуралистических картинах? В авангардистских фильмах «остранения» приобретают самодовлеющее значение, разрушая естественную логику развития событий и восприятия: необычное и нормальное видения как бы обмениваются своими значениями. Абсурд? Да! Но абсурдное мышление не бесцельно. Оно все может представить «наоборот» или под каким-либо исключительным углом зрения: мир непознаваем, жизнь бессмысленна, человек по природе подл и т. д. Сторонники этой философии могут исповедовать активизм, хотя провозглашают, будто действительность, взятая сама по себе, есть «измышленная нелепость» (А. Шопенгауэр), которую, следовательно, не стоит ни познавать, ни менять. Тем самым активизм оборачивается консерватизмом. В этом выражается внутренняя противоречивость данной философии.

Ее можно назвать философией мещанства, постоянно превращающегося в «молчаливое большинство», в опору консерватизма. Может показаться, что на экранах политической и культурной жизни мещанство постоянно воспроизводит свое сознание, свои стремления. Между тем оно старается лишь «выжить», приспособиться к существующему порядку вещей. Ничего другого не требует от него вся система в целом. Это совпадение желаний и требований позволяет мещанину думать, будто все исходит от него. Э. Фромм отмечает: «Люди убеждены, что если они хотят чего-то, то только потому, что сами того хотят, что их решения являются их собственными, поскольку они были приняты без открытого давления со стороны внешних сил. Но это одна из великих иллюзий. Большинство наших решений не является нашими собственными, ибо они внушены нам извне...— мы не соглашаемся с ожиданиями других, нами управляет страх изоляции, на нас влияют непосредственные угрозы, соображения о свободе и удобстве»*.

Фильмы о Джеймсе Бонде — это средства подобного рода внушений, «идущих извне», которые обыватель рассматривает как свои собственные.

Обывателю прежде всего дают понять, что Джеймс Бонд все может. Для него не существует безвыходных ситуаций. Он преодолевает

* Erich Fromm. Escape from Freedom. N.Y., 1941, p. 200.

любые препятствия и преграды, он берет верх над любым противником. Он не только готов выполнить любое задание, но и выполняет каждое из них наилучшим образом. Почему же и обывателю не обладать подобными достоинствами? Джеймс Бонд — супермен и одновременно «свой парень». Его всемогущество подавляет, парализует обывателя и в то же время вселяет надежду, призывает к действию.

В этом заключается одно из предназначений «массовой культуры»: она возмещает обывателю его неполноценность. Маклюэн подчеркивает: «Реклама всегда утверждала магическую силу предлагаемых ею средств, способных превратить людей во всемогущих марионеток, сделать их похожими на того пьяного... который сказал: «Когда я пьян, меня пуля не берет»*. «Пуля не берет» и Джеймса Бонда, виски тоже не оказывает на него действия. Это происходит вовсе не вследствие «отчуждения» Джеймса Бонда от своих создателей. Как раз наоборот: они вложили в него свои тайные помыслы, сокровенные желания. Самое главное из них заключается в том, чтобы внушить обывателю, будто «непробиваемость» — это и есть определяющее свойство их человеческой сущности. Правда, создатели могут при этом, как это сделал режиссер Теренс Янг, назвать Бонда «отвратительным типом», который ведет себя, как фашист. Но ведь они не скрывают, кстати сказать, и того, что предназначают Бонда для «духовно убогих», из которых легче всего получаются фашисты. Либеральная буржуазия презирает и боится фашизма, она воевала против него, но ведь она же сама и привела его к власти, развязала ему руки для мировой войны.

Странное бывает презрение: похоже на любовь. Да и любовь иногда напоминает презрение.

Всемогущество Джеймса Бонда неизменно проявляется в находчивости, в удаче, в самообладании, которые подкрепляются его самонадеянностью, тренировкой и... техническим оснащением.

* M. McLuhan. Culture Is Our Business, p. 124.

Характеризуя американский образ жизни, Э. Монтегю пишет: «Быть старше сорока... — это грех против тела и духа. Это означает потерю привлекательности»*. Нет, Бонд не старше сорока. Ему тридцать шесть лет. Это пора зрелости.

Конечно же, он не без идеалов: посылая Джеймса Бонда на выполнение задания (найти преступников, похитителей золотых запасов Форт Нокса), руководители разведывательной службы обещают ему вознаграждение — драгоценности с особой отметиной — свастикой (захваченные у нацистов). Следовательно, ему обещана не просто награда, но — историческая реликвия. Не исключено, что после успешной шпионской карьеры Джеймс Бонд займет почетное место в палате лордов. А там уже можно помечтать и о «мировом господстве», хотя в фильме «Алмазы навсегда» Джеймс Бонд пока что «останавливает» мистера Уайта, стремящегося установить свою власть над миром.

Всемогущество Джеймса Бонда, как уже отмечалось, подкрепляется не только находчивостью, но и техническим оснащением. Экипирован великолепно, хотя и его противники снаряжены не хуже. Подготовка к нападению на Форт Нокс и само нападение осуществляется Голдфингером на строго научной основе, с помощью самых современных средств. Голдфингер тщательно продумывает план нападения, его тактику и стратегию. В нем участвуют эскадрилья самолетов, целое подразделение механизированных азиатов, адская молния — лазерная установка, атомное оружие, вертолет и т. д. Но могущественная техника не подавляет человека. Голдфингер чувствует себя среди машин распорядительным хозяином. Его подчиненные, непосредственные исполнители преступной акции, скорее всего похожи на автоматов: они не мыслят, только осуществляют команды — молча и безукоризненно. Что же касается Джеймса Бонда, то он в обращении с техникой не всегда безупречен. Его выручают находчивость, удача.

Постоянное везенье дополняется вседозво-

* Ashley Montegue. The American Way of Life, p. 218.

ленностью. У Джеймса Бонда нет запретов. Ему разрешено убивать. Можно понять создателей «бондианы». Ведь они вручают Джеймсу Бонду не только судьбу ракет, американского золота и т. д., но и судьбу западной цивилизации и даже — всего человечества: он сражается с таинственной и разветвленной организацией «Спектр» и только он один может справиться с ней. Тут можно воскликнуть: Джеймс Бонд — освободитель! И как при этом не снять с него ответственность за проливаемую им кровь. Стреляет Бонд охотно и много. Он придает этому занятию оттенок артистизма. Да и как тут не совершенствоваться до такой степени, если, действительно, все разрешено, и, кроме того, все кругом стреляют. В фильме «Голдфингер» есть даже пожилая привратница, которая вдруг хватается за автомат и ну поливать огнем бондовский автомобиль. Но его ведь пуля не берет!

Персонажи «бондианы» стреляют, не выражая при этом никаких чувств, как будто упражняются в меткости попадания и только. Откуда у них этот антиболевой иммунитет?

На эти вопросы отвечает М. Маклюэн: «Дарвинизм освободил убийство от черт человечности. Наше время сделало следующий шаг, лишив убийство всякого сходства с поступками животных»*. Ответ любопытный. Но, видимо, не дарвинизм, а капитализм стремится освободить человека от черт человечности. Но как?

Тут всякое можно подумать. И прежде всего то, что, держа в руках автомат, человек сам превращается в бездушное и бездумное устройство, в придаток к автомату. Такое объяснение не редкость в буржуазной социологии, которая, придавая технике субстанциональное значение, снимает тем самым ответственность с общественной системы, использующей технику бесчеловечным образом. Однако Джеймса Бонда нельзя назвать стреляющим роботом. Ведь он орудует и кулаком. Пускает в ход свое обаяние. Он наделен чертами «живого человека». Его античеловечность, бесчувственность проистекают из его равнодушия (переходящего в презрение) к толпе, к «массовидному человеку». Да, да! Он кумир «среднего» человека, и он же казнящий тиран. Здесь мы опять воспользуемся мнением М. Маклюэна: «Убийство рассматривается в настоящее время как эквивалент донаучных попыток найти и убить отдельную блоху или вошь, которые сейчас уничтожаются массами»*. М. Маклюэн не видит разницы между массами насекомых и массами людей, которых уничтожают то в газовых камерах, то с помощью атомной бомбы (как известно, атомным бомбам дают ласковые имена: «малышка», а на той, которая была сброшена над аттолом Бикини, был нарисован портрет Риты Хейуорт, «богини любви»), то на полях битвы, то еще каким-либо другим способом. Он сравнивает чикагские бойни с нацистскими лагерями смерти и приходит к выводу, будто сама современная техника вывела массовые убийства на орбиту наших жизненных интересов,

Джеймс Бонд сложился именно в этой атмосфере технического абсолютизма и «логики сновидений», поэтому-то он бьет, не имея представления о боли, убивает, не задумываясь о судьбах живого. Он мог бы преспокойно работать на чикагской бойне, бомбить город Дрезден, сбросить «малышку» на Хиросиму, выжигать напалмом, травить газами все живое на вьетнамской земле и т. д. Джеймс Бонд — образец английского производства, но он, чье призвание — уничтожать, приобретает универсальное значение. Он является живым воплощением психологии империализма. Именно п с и х о л о г и и. Потому что его идеология окончательно разоблачена в Нюрнберге, после разгрома фашизма. Джеймс Бонд своевременно подвергся деидеологизации, чтобы предстать перед зрителем эдаким удачливым авантюристом, «кулаком», бабником, то есть предельно примитивным в своих желаниях и потому понятным для всех. Он был задуман не только как сверхчеловек, но и как

* M. M c L u h a n. The Mechanical Bride.Lnd.,1967, p. 131.

* M c L u h a n. The Mechanical Bride. Lnd., 1967, p. 131.

последний человек, после которого может быть потоп, война или вообще — мировая катастрофа. Ф. Ницше когда-то провозглашал: «Я зову вас не к работе, но к борьбе. Я зову вас не к миру, но к победе»*. Немецкие фашисты превратили эти призывы в религию. А для Джеймса Бонда они лишь принцип поведения, практического действия. Он не восприимчив ни к каким религиям, ни к каким идеологиям. Он не знает никаких норм, он их просто отвергает (если они еще существуют). Его вседозволенность проистекает из его привычки думать, что «бог умер», что всякая идеология — ложь, что всякая норма есть неприятное ограничение, что имеет значение только сила, хитрость, ловкость, победа.

Само собой разумеется, что такой человек или вовсе не признает морали, или же полагает, будто у каждого — своя мораль, что одно и то же. Теоретики общества изобилия чаще всего представляют себе дело таким образом, будто в нем так много всего — и товаров потребления и моральных концепций,— что не нужно ломать себе голову по поводу того, как жить, чем жить, для чего жить и т. д. Р. Макмаллен в этой связи отмечает: «Этический релятивизм разрушает старые абсолютные кодексы, они слишком жестки, чтобы ими можно было измерять реальность греха и преступления, а также добродетели. Мы стали слишком утонченными, чтобы верить в негодяев и героев»**. В этих условиях стираются грани между добром и злом и рушатся не только старые кодексы, но всякие нормы вообще.

Как уже отмечалось, Джеймс Бонд — холостяк на всю жизнь. Свободная любовь, длящаяся ровно столько, сколько длится эпизод, в котором участвует Джеймс Бонд и его всегда новая партнерша,— вот, что ему отпущено. Его связи с женщинами эпизодичны. Джеймс Бонд, как и положено супермену, неотразим. Каждая встреченная им женщина мечтает о его благосклонности, а если и не мечтает, то он все же всегда получает ее где-то на крутых поворотах, во время прыжка с парашютом, в перестрелке. Сколько может длиться любовь в опасной ситуации? Одно мгновение! Зато оно запоминается на всю жизнь. Правда, этих мгновений так много, к тому же они столь однообразны... Хотя Джеймс Бонд и не выбирает женщин, они сами льнут к нему. Тем не менее ему попадается всегда один и тот же тип — средний между кошечкой-блондинкой и механизированной амазонкой. Она хорошо стреляет, водит машину, самолет, знает приемы джиу-джитсу и даже успешно ими пользуется. Этот образ наиболее адекватно олицетворяет Пусси Галор в фильме «Голдфингер». Оказавшись одни на сеновале, партнеры поочередно кладут друг друга на лопатки. Впрочем, победа, конечно, все же остается за Джеймсом.

Мировая кинокритика уже проследила эволюцию женского образа в буржуазном кино. Ее основные вехи отмечены появлением «женщины с прошлым», «богини любви», «женщины-вамп», «секс-бомбы», женщины, предназначенной для стриптиза, и, наконец, Брижитт Бардо воплотила, как говорят, «идеал чистоты», близкий... животному состоянию. Польский кинокритик К. Т. Теплиц пишет по поводу «феномена ББ»: «Создание такого физического типа, основанного на принципе «чистоты животного», повлекло за собой далеко идущие изменения в области психологии и морали. Ведь если «животное», то и свобода рефлексов, свойственная животному: ешь как придется, делай что хочешь, одевайся как вздумается»*.

В плане психологическом этот образ может выглядеть привлекательно. А в плане нравственном? В фильме «Презрение» Ж.-Л. Годара, снятом по одноименной повести А. Моравиа, Брижитт Бардо исполняет роль Камиллы, жены журналиста, автора сценария о борьбе индивида с обстоятельствами, который собирается экранизировать продюсер Джерри Прокош. В этой повести «животность» всех трех персонажей обнажена

* Ф. Ницше. Так говорил Заратустра. С.-Петербург, 1913, стр. 66.

** Roy McMullen. Art, Affluence and Alienation, p. 16.

* «Мифы и реальность». Сб. статей. М., 1966, стр. 201.

до предела: сценарист уступает свою жену продюсеру. На время, конечно, чтобы только поставить фильм. Продюсера не смущает эта сделка, ибо он мыслит согласно принципу: «Когда слышу слово «культура», я вынимаю чековую книжку». Камилла выбирает между унижением и независимостью. Она отдает свои симпатии богатому продюсеру, а свое презрение — журналисту, который явно продает не столько свой сценарий, сколько свою жену. Ее решение трудно оспорить, оно могло быть случайным. Но ее презрение выражено с животной непосредственностью, с вульгарной злобой, с использованием разухабистого словаря, шокирующего не только благородный вкус. Ведь ее слова произносятся публично, с экрана и оспорить их невозможно. Теми, кто ничего не может им противопоставить (даже внутреннего сопротивления), они воспринимаются как наставление, которое разрешает все — всякое слово и всякое действие. Подобная же концепция, кстати сказать, положена в основу фильма «Кто?» французского режиссера Л. Кейжеля, свидетельствуя тем самым о своем несомненном успехе.

Мировая критика с горечью отмечает: женщина из субъекта любовного интереса превращена в объект мужских развлечений. Симона де Бовуар, автор книги «Второй пол» давно уже отметила этот драматический излом в развитии любовной темы: «Женщины нет. Где женщина? Сегодняшние женщины вообще не женщины!» — цитирует она довольно распространенное мнение, вызывающее ее тревогу. Вот ее горестные рассуждения на сей счет: «В глазах мужчины — и легиона женщин, которые смотрят глазами мужчин,— недостаточно того, чтобы иметь пол, принимать на себя женские функции хозяйки дома и матери, чтобы быть «настоящей женщиной». И в плане сексуальном и материнском женщина как субъект нуждается в независимости; но чтобы быть «настоящей женщиной», она должна еще стать объектом. Современные мужчины выказывают некоторую двойственность, которая болезненно воспринимается женщинами: в общем они охотно воспринимают женщину как своего товарища, равного себе, но в то же время они требуют от нее, чтобы она оставалась чем-то второстепенным. Для нее эти две судьбы несовместимы; она колеблется между ними, не будучи приспособленной ни к одной из них, отсюда — недостаток уравновешенности. У мужчин нет разрыва между общественной и частной жизнью: чем более он соглашается с миром действия и труда, тем более мужественным он кажется; человеческие и требуемые от него качества органично сочетаются в нем. В то время как успех женской независимости вступает в противоречие с ее женственностью, так как «настоящая женщина» должна превратить себя в объект...»*

Эти рассуждения свидетельствуют о том, что проблема взаимоотношений между мужчиной и женщиной — не только психологическая и не только моральная. Это проблема социальная. Ибо ее решение зависит от многих факторов и прежде всего от характера общественных отношений, регулирующих то или иное распределение прав и обязанностей, труда и досуга, материальных и духовных ценностей. Создатели же боевиков, предназначенных для «среднего зрителя», распорядились по-своему: они предложили новый тип женщины, которая, оставаясь объектом, в свою очередь, превращает мужчину в объект любовного развлечения. Другими словами: они поставили такой знак равенства между мужчиной и женщиной, который превратил их в безразличные к индивидуальным особенностям каждого существа. Джеймс Бонд вступает в любовную связь со всеми женщинами, которые встречаются ему по ходу выполнения служебных заданий, и они все до единой тянутся к нему. Не возвращают ли нас создатели «бондианы», и не только они, к тому первобытному состоянию, когда каждая женщина принадлежала каждому мужчине, а каждый мужчина — каждой женщине? М. Маклюэн полагает, например, что возвращают. Племенной человек, а таким является, по его мнению, современный человек, ничего

* Simone de Beauvoir. Nature of the Second Sex. London, 1968, p. 286.

знать не хочет о сексе в его «фрагментированном состоянии»: мужчины и женщины смешались в общей неопределенной массе, и те и другие стали «сверхдекоративными», «сверхсексуальными» и слишком сосредоточенными на немедленных и сиюминутных обоюдных наслаждениях.

М. Маклюэн не лишен наблюдательности: декоративные мужчины и декоративные женщины в самом деле беспорядочными толпами кочуют по городам Европы и Америки с матча на матч, с фестиваля на фестиваль, с курорта на курорт, являясь как бы живым воплощением мифа об обществе потребления, изобилия, избытка. Но разве в это же время в мире нет войн, безработицы, расизма, нищеты, трущоб, насилия, эксплуатации, забастовок, борьбы? Всего этого хватает с избытком! Так что же, идеи об изобилии выдуманы? Нет! Известный американский экономист Дж. Гэлбрейт, автор книги «Общество изобилия», пишет: «Эти идеи есть следствие существования мира, в котором нищета всегда представлялась в виде нормальной человеческой судьбы. Любое другое состояние люди просто не могут себе вообразить. Что же касается нищеты, то она выражется не в элегантных терзаниях духа, проистекающих от созерцания более обширного владения других людей. Она представляет собой... угасание тела — от голода, болезней, холода. ... Это невероятно, но нищета масс легче переносится ими благодаря тому факту, что немногие... очень богаты»*.

Яснее не скажешь: идеи об изобилии распространяются, преувеличиваются не потому, что существует изобилие. Как раз наоборот. Они предполагают наличие нищеты, которая является уделом многих. Свою судьбу они переносят легче, если знают, что есть немногие, обладающие богатством. Само собой разумеется, что немногие очень заинтересованы в том, чтобы идеи об изобилии распространялись как можно шире, причем теми, кто, располагая известным минимумом (много ли человеку надо!), может вообразить себя обладателем желаемого максимума. Идеи об изобилии адресованы, главным образом, молодежи, способной жить иллюзиями и решать свои насущные проблемы с помощью воображения. Ей постоянно внушается мысль о самостоятельности, о независимости от мира взрослых, о том, что вся система производства и распределения работает на нее. В западной социологии существует даже понятие «культура тинейджеров», то есть тех, кому от 13 до 19 лет. Э. Монтегю по этому поводу замечает: «Тинейджеры с достоинством провозглашают свою независимость от мира взрослых. Их поощряют коммивояжеры, представители мира взрослых, мира бизнеса. Тинейджеры — это большой бизнес»*.

Тинейджеры большой бизнес потому, что они олицетворяют собой современность и все ее увлечения — поведение, потребление, моду, иллюзии. Джинсы «под ковбоев», куртки «в стиле Джеймса Дина», чемоданчики, «как у Джеймса Бонда», мини-юбки да и вся разоружающе естественная нагота (как у ББ) — это все проявления «культуры тинейджеров». Но мифологию, связанную с этой культурой, создают не они сами. О н а с о з д а е т с я д л я н и х.

М. Маклюэн, один из знатоков этой культуры, утверждает, будто современный человек возвращается к первобытному состоянию (психологически и нравственно) именно благодаря изобилию, сексу и насилию, которое якобы уравнивает всех. На обложке его книги «Культура — наш бизнес» есть слова: «Новый пролетариат — не беден, а богат. Бедные сохраняют верность себе и своим целям. Богатые «почищены», но тоже не забыли о своих целях. Вот почему вся молодежь общества изобилия столь неистово утверждает себя»**.

И далее (но уже в другой книге): «Поскольку главным занятием мира становится шпионаж, секретность (подобно магии в племенном обществе) превращается в основу благо-

* J. K. G a i l b r a i t. The Affluent Society. Bungay, 1968, p. 13.

* A. M o n t e g u e. The American Way of Life. N.Y., 1969, p. 222.

** M. M c L u h a n. Culture Is Our Business. N. Y., 1970.

денствия»*. Западный обыватель давно уже усвоил эту ложь, но он делает вид, что это — правда. Джеймс Бонд внушает ему то же самое. «Бондиана» — это мифология, полуправда-полуложь о неограниченных возможностях «современного» человека, который может найти свое счастье лишь в сексе и насилии, оправдываемом политическими соображениями (основной враг — «красные», которые находятся не только «там», но и среди нас). Внешне «бондиана» — это мир, похожий на жизнь: в нем действуют люди, вооруженные современной техникой, эти люди влюбляются, «утверждают себя», выполняют служебные задания, разъезжают по городам и странам всего мира. Но все, что рассказано о целях этих людей, представляет собой ложь. Они вовсе не защищают «гибнущую европейскую цивилизацию». Потому что цивилизация не погибает, в ней происходят социальные преобразования, которые господа-спасители пытаются приостановить. Не потому ли они постоянно делают не то, что говорят?

Вместо искусства они создают мифы, где все похоже на правду только потому, что представляет собой полуложь. Они подменяют одно другим — правду иллюзией. Впрочем, это занятие имеет свои традиции в буржуазной культуре. Еще Ф. Ницше писал: «Искусство происходит из двух источников 1) невинным способом подвергать себя обману... 2) невинным способом быть подчиненным силе...

...Таким образом становятся желанными такие состояния, которые б о л е е всего вызывают к себе страх и производят высшее возбуждение: обман и подчинение»**.

Обман и подчинение (а вовсе не правда и очищение!) — разве эти слова ничего не говорят о функциях «массовой культуры»? А ведь они были сказаны сто лет назад!

Является ли обман и подчинение потребностью масс или (в другом варианте) — мещан и антимещан? Мещан, да. А масс — вряд ли.

Т. Бачелис утверждает: в образе Джеймса Бонда «...сконцентрировались и нашли свое олицетворение мечты, надежды, неосознанные побуждения людских масс. Иначе такой успех был бы немыслим»*. Он связан с народными традициями, с фольклором, потому так отвечает «потребности в сказочном, сильном образце непобедимости и неуязвимости...»** Значит не потребность в обмане и подчинении, а потребность людских масс в героическом — вот что выражает Джеймс Бонд как «идеальный герой».

Высказав столь категоричным образом свое суждение о социальной сущности «бондианы», автор тут же вступает в противоречие с самим собой. Оказывается, Джеймс Бонд — подложный герой, так как Шон Коннери в этой роли явил собой лишь оборотную сторону элитарной модели — Оливье в роли Гамлета. «Из высокого искусства тема постепенно спустилась в самые низы, героический образец в конце концов был тиражирован и стал расхожей монетой на рынке массовой культуры Запада»***.

А затем буквально через несколько страниц после того, как было высказано, каким образом артист Шон Коннери «демократизировал» модель Оливье, приспособив ее к «требованиям массового потребителя», автор делает вывод: ложный красавец Джеймс Бонд «...не исполнял временно обязанности якобы отсутствующего героя буржуазного класса, а воплощал образ этого героя»****. Другими словами: из героя «людских масс» Джеймс Бонд превращается в героя буржуазного, реакционного класса. Попутно автор выдвигает весьма спорное положение: у каждого класса — не только прогрессивного, но и реакционного — есть свои идеалы, герои, следовательно, и потребности в героическом. Я пишу «спорное», потому что остается неясным, о каких идеалах идет речь; к тому же возникает вопрос: что выражает подобный ход мысли —

---

* M. McLuhan with Wilfred Watgon. From Cliche to Archetype. N.Y., 1970, p. 12.
** Ф. Н и ц ш е. Происхождение трагедии. М., 1902, стр. 342.

* Т. Б а ч е л и с. Счастливчик Бонд. В сб. «Современное западное искусство», стр. 104.
** Т а м ж е, стр. 107.
*** Т а м ж е, стр. 108.
**** Т а м ж е, стр. 111.

непоследовательность ее автора или убеждение, будто герои буржуазного класса превратились в героев «людских масс», ставших консервативными?

Думается, что в нем есть всего понемногу.

В другом месте Т. Бачелис верно отмечает, что Джеймс Бонд собирает в себе «все вариации современной психологии силы и авантюры — от киплинговщины до уголовщины, от культа спортивности до политического экстремизма»*. Поэтому «бондиана» популярна не только среди охранительных слоев буржуазного общества, представляющих собой «надежную» основу, но и «среди юнцов, пропагандирующих революцию как беспрерывный процесс, как бунт ради бунта...»** Но почему это происходит — не объясняет. Читателю приходится догадываться самому: видимо, «там» имеет место консолидация всех сил. Т. Бачелис пишет: «Есть критики, склонные характеризовать атмосферу этой поры как атмосферу наступившего равнодушия и моральной усталости. Такой взгляд не лишен оснований. Во всяком случае, он в какой-то мере объясняет феноменальный успех Бонда.

В атмосфере апатии, в ситуации, когда все ясно, а изменить, кажется, ничего нельзя, рождается оптимистический кинематограф, построенный многообещающим методом серийности.

Нет ощущения, что вас покинули. О вас помнят, Бонд с вами, он вас не оставит — вот одна из характерных приманок серийного кинематографа»***.

Вспомним: «атмосфера той поры» — это 60-е годы: кубинский кризис, убийство президента Кеннеди, эскалация войны во Вьетнаме, израильская агрессия, расист Уоллес собирает около 10 млн. голосов... Какие же критики писали об этой атмосфере военной истерии, как об атмосфере «равнодушия и моральной усталости»? Стоило ли доверяться этим критикам? Да, обывателям сказали: «Бонд с вами». Конечно, не для того, чтобы выразить чувство покинутости, а для того, чтобы пробудить в них воинствующий дух. Их готовили к «героическим свершениям». Да, обыватель «ухватился» за Бонда, ибо он — «человек действия», и ему внушали: «действуй». Юнцы, пропагандирующие бунт ради бунта, тоже пошли «на Бонда» — только потому, что они вовсе не бунтовщики. Выходит таким образом, что опасности, от нагнетания которых образовался дух «бондианы», были ложными. К тому же «красные» ничего не делали такого, что им приписывали идеологи «свободного мира». Это понимали и сами создатели «бондианы» — не потому ли они придали нападению на Форт Нокс уголовно-опереточный характер? Но их замысел был далек от того, чтобы превратить все в шутку. Опасность была и остается реальной: это раскол самого буржуазного общества, разрушение его сознания, которое надо спасать, делая вид, что «все в порядке», ибо речь идет о ценностях более значительных, чем те, что находятся в Форте Нокс. Вот почему Бонд играет свою политическую роль столь беспечно, легко, без затруднений, без цинизма, «по-джентльменски»: он демонстрирует непоколебимость духа, хотя само его появление на экранах свидетельствует о том, что «дух поколеблен».

Хвастаясь кассовым успехом «бондианы», ее режиссер Теренс Янг говорил: «Каждый новый Бонд обрекает нас на продолжение». Его прогноз оправдывается: после пятилетнего перерыва появился шестой фильм серии — «Алмазы навсегда». И опять беспрецедентный успех, хотя атмосфера «равнодушия и моральной усталости» давно миновала. В чем же дело? На этот вопрос можно ответить, перефразировав самого Янга: фильмы о Бонде обречены на успех. В отличие от других фильмов о суперменах («Тарзан», «Франкенштейн», «Фантомас») в них есть не только привлекательность приключения, легкомыслия, порока, ужаса, техники исполнения и т. д., но и политическая начинка, отражающая тревожную и напряженную атмосферу идеологической битвы за человека.

---

* Т. Бачелис. Счастливчик Бонд, стр. 120.
** Там же, стр. 120.
*** Там же, стр. 119.

И кто знает, не ходят ли на эти фильмы любопытные: что нам предлагают? Чем еще может обернуться успех «бондианы» — простым развлечением или он поможет дальнейшему размежеванию нравственных принципов, идеологий, политических сил, их кристаллизации? Не является ли пресловутый успех частью этого процесса? Разве не свидетельствует об этом новый поворот западного кинематографа к социальной тематике? Или то обстоятельство, что «людские массы» валом повалили также на картины о настоящем Гамлете, о настоящих Ромео и Джульетте?

Нам еще остается несколько слов сказать об истолковании «бондианы» М. Туровской. Как уже отмечалось, она полагает, будто в современном буржуазном обществе образовался такой «духовный вакуум», который только и можно заполнить бесцельными, бессмысленными подвигами. Согласно этой концепции — Джеймс Бонд один из таких подвижников. Причем его место в эволюции общественной мысли современного буржуазного общества определено с завидной точностью: «...не случайно появление на экранах белозубого и безупречного агента 007 на спаде темы сердитого молодого человека, на перепутье между «левым активизмом» хипстеров и битников конца 50-х годов и движением «новых левых» конца 60-х»*.

Появление Джеймса Бонда на экранах буржуазного кино действительно не случайно. Но помещать его в Пантеоне между «левым активизмом» хипстеров — битников и движением «новых левых» было бы выражением крайнего недоразумения.

Хипстеры, битники, новые левые в известном смысле представляют собой «типы времени» и «знамения времени». Вспомните, как Н. Мейлер описывал делегатов съезда республиканской партии в Майами-Бич, состоявшегося в 1968 году: «В их безупречной чистоте, антисептических ароматах их едкой туалетной воды и духов, в самоотреченности их походки и тяжеловесности движений многих из них, словно они были запряжены в сбрую жизни,— во всем этом была немая трагедия «ос»*: они жили не для того, чтобы получать удовольствие или любить, они жили для того, чтобы служить...»** Так вот хипстеры, битники, «новые левые» противопоставили себя этим респектабельным джентльменам, они не хотели служить, они пренебрегали безупречной чистотой, они стремились сбросить с себя «сбрую жизни». Именно в этом отрицании наиболее полно проявился данный тип. А Джеймс Бонд? Он такой же гигиенический служака, как и описанные выше джентльмены. И если ему искать место в Пантеоне, то только где-то рядом с ними. Он их создание, причем действительно не случайное, ибо активно противостоит разгильдяям и критиканам — хипстерам и «новым левым». Этих последних буржуазия обвиняет в «левизне». Но у Джеймса Бонда нет никаких идей, не говоря уже о левых — он мог бы быть делегатом съезда республиканской партии в 1968 году, если бы не...

Туровская отмечает: «Среди всяческих «негероев» современной литературы и кино Джеймс Бонд со своей белозубой улыбкой и стальными мускулами явился как противовес всему рефлектирующему, брюзжащему, рассерженному»***. Верно: противовес! Именно потому он и возведен в сан супермена, героя. Хипстеры, битники — типичные «негерои», а он — герой, правда, пошлый. Но таковы уж особенности современного буржуазного «героизма».

Пытаясь объяснить смену стереотипа (на смену брюзжащему, рассерженному пришел нерассуждающий человек действия Джеймс Бонд), М. Туровская пишет: «Он явился как «отрицание отрицания» на смену томительной и безысходной проблеме «негероя», явился как попытка снять жизненное противоречие, коли его не удается разрешить...»**** И далее: «...возникает на выдохе, когда иссякли не только идеалы, но даже энергия протеста,

* М. Туровская. Герои «безгеройного» времени, стр. 11.

* По-английски «оса» —WASP— аннограмма: белые протестанты англосаксонского происхождения считаются наиболее консервативной частью общества.
** «Иностранная литература», 1971, № 1, стр. 234.
*** М. Туровская. Герои «безгеройного времени», стр. 80.
**** Там же, стр. 82.

когда видов на реальное переустройство нет и общество распадается на отдельных индивидуумов; когда не только герою, но даже и «антигерою» уже неоткуда взяться. А между тем место его остается вакантным и требует замещения...»*

Думается, что все эти рассуждения насчет протеста, «отрицания отрицания», распада общества на отдельных индивидов, а также по поводу того, будто неоткуда взяться не только герою, но и антигерою и т. д., носят скорее всего риторический характер: они придуманы «красноречия ради». Они появляются вследствие ложного убеждения, будто мифология есть проекция потребностей «массового восприятия». Сначала оно нуждалось в «рассерженном» герое, а потом — в деятельном. Вот и приходит на смену Джеймсу Дину Джеймс Бонд. Но дело в том, что рассерженные, критикующие молодые люди — это реальность, которой боялись и потому всячески обыгрывали, «обезвреживали», лишали социального смысла, а Джеймс Бонд — это миф, с помощью которого пытаются придать историческое значение деятельности службистов ее Величества королевы Великобритании. Закон отрицания здесь упомянут еще как и намек на неизбежное чередование протестов и антипротестов. Кроме того: массовое восприятие не существует как единый, нерасчлененный, суверенный фактор. Оно формируется разными способами, отчасти — с помощью мифологии, средств массовых коммуникаций, находящихся в руках деятельных и мыслящих «безупречных джентльменов», которые, как цинично выразился М. Маклюэн, хотели бы превратить народ «в послушную задницу». Да, они не скрывают своего презрения к народу. Тем убедительнее раскрывается перед ним классовый характер предназначенной для него мифологии.

Рассмотренное выше истолкование «бондианы» не вскрывает, а, наоборот, затемняет классовый смысл «массовой культуры». Это произошло потому, что его авторы ошибочно приняли обывателей, толпы которых сейчас действительно многочисленны, за самые что ни на есть «людские массы». Современная буржуазия пытается управлять массами, манипулировать их сознанием, именно для этого она пытается превратить их в толпы обывателей. Одним из средств такой манипуляции является «массовая культура», которая вовсе не отвечает духовным потребностям масс, так как оболванивает их. Она отвечает потребностям буржуазии, которая вместе с послушными ей режиссерами создала «бондиану», выразив в ней с помощью явных соблазнов свои тайные помыслы.

* М. Туровская. Герои «безгеройного» времени, стр. 91.

искусство КИНО искусство

Сценарий

Р. Кармен

Пылающий континент

Кадр из фильма «Пылающий континент»

Сценарий документального фильма. Это не только замысел, предвосхищающий эпизоды, которые будут сняты, но и результат долгих раздумий над будущим произведением, над его драматургией, над главной идеей фильма. Не надо обманывать себя и заверять других, что сценарий документального фильма, написанный задолго до начала съемок, будет идентичен тому, что возникнет на экране в готовом произведении. В процессе создания фильма документалист неизбежно вступает в соприкосновение с реальной жизнью и обогащает замысел, дополняет его, а зачастую и опровергает многое из того, что было задумано ранее.

Так происходит не только с изобразительным материалом, но и с литературным текстом, являющимся основой сценарного замысла, текстом, который будет звучать в готовом фильме.

Такова специфика работы над сценарием документального фильма. Эта работа начинается задолго до того, как будут отсняты первые метры пленки. Она идет и тогда, когда материал лежит на монтажном столе и авторы приступают к мучительно сложному процессу лепки фильма. При этом возникает радостное и всегда удивительное слияние мыслей автора с образами, запечатленными камерой. Работа продолжается и в звуковом павильоне, где окончательно отделывается текст.

Сценарий фильма «Пылающий континент» создавался на протяжении длительного времени. Фактически он был начат задолго до того, как наша киноэкспедиция отправилась в путешествие по странам Южной Америки.

Впоследствии он видоизменялся во время съемок, когда мы, снимая, ближе знакомились с людьми на континенте, старались понять и осмыслить их жизнь, стремления и надежды.

Будет ли законченный фильм соответствовать сценарному замыслу? Безусловно. Но будет ли сценарий идентичен монтажному листу будущего фильма? В какой-то мере, возможно большой. Раздумья, не прекращающиеся в процессе монтажа, рожденные этими размышлениями, находки в киноархивах, дополняющие снятый материал, разумеется, расширят границы первоначального замысла, очевидно, обогатят его.

Все это я хотел сказать читателю, решившись опубликовать в журнале «Искусство кино» сценарий фильма в том виде, в котором он определен первоначальным творческим замыслом. Повторяю, работа над сценарием продолжалась во время съемок. Продолжается этот труд и сейчас за монтажным столом и с диктофоном, когда на магнитную ленту ложатся все новые и новые варианты текста, а изображение укладывается, как мне представляется, в более стройный, логичный ряд.

●

Самолет идет над Кордильерами. Медленно проплывает под крылом величественная панорама снежных вершин.

Анды, Кордильеры. Эти горные хребты проходят вдоль всего континента Южной Америки от берегов Карибского моря к югу, где суровые волны антарктических морей бьют о скалы мыса Горн.

Народы Латинской Америки сложили много песен о Кордильерах, песен безрадостных, невеселых. Одну из них сочинил молодой поэт-коммунист Патрисо Манне. Он спел ее нам в предгорьях Кордильер. Эта песня и будет, очевидно, звучать в фильме, в начале его на кадрах бескрайней панорамы самой протяженной в мире горной гряды.

Этот фильм, видимо, будет продолжением того, который мы десять лет назад делали на земле революционной Кубы, он назывался «Пылающий остров». А всего вероятней, фильм о Латинской Америке будет продолжением того, что мы снимали на баррикадах Мадрида, в боях за Москву, за Сталинград, в битве за Берлин, а потом во Вьетнаме...

Люди нашего поколения знают, какой дорогой ценой, ценой миллионов жизней — и каких жизней! — обошлась человечеству борьба за справедливость, за человека, за его достоинство. Она продолжается и в наши дни. Продолжается в джунглях Индокитая, на холмах Африки, на земле Ирландии. Борьба продолжается и здесь, в Латинской Амери-

ке, на земле, которую по праву сейчас называют «Пылающим континентом».

Самолету, который держит курс на юг, предстоит покрыть около десяти тысяч километров — от Мексики до Огненной Земли, где за холодными океанскими туманами расположена ледовая масса Антарктиды.

Могучий континент. Романтика странствий, подвигов, смелых открытий в глубинах непроходимых джунглей, приключений, будораживших юные сердца многих поколений.

Континент Южной Америки издавна привлекал к себе путешественников, исследователей, археологов, ученых. Кинематографистов манили его экзотические красоты. Они проникали с камерой в заповедные джунгли, поднимались на высокогорные плато, пробирались в расположенные далеко от городов поселения индейцев. Запечатлевали на пленку древние обычаи, народные праздники, в которых отражен свободный дух замкнувшихся в себе молчаливых людей, их нравы, благородные черты далеких предков, создателей и хранителей высоких цивилизаций, растоптанных в давние времена чужеземными захватчиками.

Случалось, в потаенных местах, отдаленных от мира непроходимыми горными хребтами, смелые путешественники открывали новые памятники древних культур. Эти открытия свидетельствовали о великих ценностях, еще в глубокой древности создаваемых людьми.

Позднейшие открытия задавали человечеству все новые и новые загадки. Путешественники обнаруживают кладбища высокой цивилизации, задушенной и уничтоженной полчищами испанских конкистадоров. Лишь предания и случайные записи испанских монахов, которые сопровождали конкистадоров в их разбойничьих походах, рассказывают о сказочно прекрасной архитектуре храмов и городов, о высокой культуре земледелия, о поражающей современного человека технике древних зодчих.

Нам, советским кинематографистам, задумавшим путешествие по странам Латинской Америки, предстоит большой путь. Кордильеры, Патагония, Огненная Земля, Магелланов пролив. Вехами нашего путешествия с камерой в руках будут не только разнообразные картины природы и образцы древнего зодчества, но и бурные волнующие эпизоды революционных сдвигов на континенте.

Народные массы, ощутившие гордое чувство национального достоинства — праздник чилийского народа в дни национализации меди.

Демонстрации в Панаме, проходящие под смелыми лозунгами независимости.

Всенародные торжества в Перу, в честь 150-летия независимости, освобождения от жестокого владычества испанских конкистадоров.

Фантастические ландшафты. Пустыня Атакама — лунные пейзажи, зеркальная гладь самого высокого в мире озера Титикака, застывшие в мертвых улыбках мумии с обрывками пергаментной кожи на черепах, с клочьями закаменевших серых волос, зацементированных пылью тысячелетий.

Индейцы, потомки инков, смотрящие в объектив камеры с нескрываемым презрением к «белому» человеку — очевидно, «гринго», — нарушившему их патриархальный покой, их извечное равнодушие к скудости своей жизни.

Мы снимем первые борозды на земле, отобранной у латифундистов в предгорьях Кордильер, морщинистые бронзовые лица крестьян. Впервые свой неистовый труд вкладывают они в землю, о т н ы н е и м принадлежащую.

Бурлящие около университетских зданий толпы студентов, шумные демонстрации, сминающие полицейские кордоны, митинги, на которых бородатые юноши в пончо с гитарами, сменяя на трибуне ораторов, бросают в толпу страстные слова своих гневных песен протеста.

Перекрестки Вальпараисо, Лимы, Сантьяго. Толпы возбужденных людей, поднимающих над головами сжатые кулаки, плакаты: «Венсеремос!», «Но пасаран!»...

Мы снимем встречи с политическими деяте-

лями, окрыленными смелой поступью прогрессивных свершений, и зловещие свастики на каменных уступах зданий — оскал реакции, откровенного фашизма...

Сжатая в кулак нежная девичья рука перуанки и узловатые жилистые руки шахтера из Лоты, горняка из Марии Элены, крестьянина из Трухильо...

...Поражающие контрасты континента. Роскошные виллы, утопающие в зелени газонов и пальм, и рядом, совсем рядом — страшные трущобы. Не верится, что здесь может жить человек.

...Сверкающие всеми красками потоки автомобилей на залитых светом перекрестках латиноамериканских столиц и дети, на лицах которых неизгладимая печать нищеты. Они роются на городских свалках, совсем близко от нарядных улиц в поисках отбросов пищи, чтобы дома накормить захворавшую от голода сестренку или мать.

И снова — над океаном человеческих голов пламенные лозунги протеста против чудовищной несправедливости нынешнего жестокого века...

Мир вступил в семидесятые годы нашего столетия под знаком непримиримой борьбы народов всех континентов против империализма. Новый подъем освободительного движения на огромных просторах Латинской Америки — одно из ярких тому свидетельств. Поэтому мы, советские кинематографисты, ощутили, как важно именно сейчас приступить к выполнению нашей задачи — к созданию давно задуманного фильма. Цель его— отразить борьбу, которую патриотические силы континента ведут за победу в своих странах антиимпериалистической аграрной и демократической революции.

Страны эти населены трудолюбивыми людьми, до наших дней хранящими благородные черты древних обитателей континента — индейских племен, которые некогда утверждали в своем общественном укладе высокие принципы морали, человеколюбия, справедливости.

Народы эти были обладателями несметных богатств, таящихся в недрах их земель. Но богатства эти манили к себе хищников. Сначала испанских конкистадоров, а потом пришедших им на смену соседей, грабителей с севера.

Народы, ограбленные, обманутые, продолжают жить в нищете и бесправии. Дети попрежнему умирают от голода и болезней, люди ютятся в жалких лачугах.

Последовательно и расчетливо, с жестоким цинизмом империалисты грабили и продолжают грабить страны Латинской Америки, прикрывая этот грабеж высокопарными лозунгами: «прогресс», «дружба», «помощь»... Захватчикам нужны медь, свинец, алюминий, селитра, сахар, железо, бананы, кофе.

Еще до того, как мы, группа советских документалистов, углубились в гущу континента, созрел, определился замысел нашего фильма, его направленность.

Не соблазняться с первых же шагов красотами природы и экзотическими особенностями быта, каким бы заманчивым это ни представлялось нашему взору. Наблюдать и вглядываться в окружающую жизнь, проникнуть в сущность явлений, неуклонно отбирать главное, что следовало отобразить на экране,— вот что должно было определять сюжетную основу нашего фильма. Как я и представлял себе ранее, фильм наш будет неоднородным по своему, так сказать, темповому строю. Континент разнолик. С одной стороны, комплекс монументальных образов — величие гор, суровость просторов Патагонии, Огненной Земли, невиданные по своей красоте и своеобразию пейзажи. Поселения индейцев, людей с виду примитивных, далеких от цивилизации; что-то в их облике, в презрительном равнодушии к иностранцу удивляет и в то же время внушает невольное уважение.

А рядом — бурный темп событий. Бок о бок с величественным покоем прерий — революции, перевороты, кровь на площадях. Бунтующая молодежь, сражающаяся с полицией, ружейные залпы.

Эти полярные по своему ритму, темпераменту и образу явления будут сосуществовать в фильме. Иначе немыслим его драма-

тургический строй.

Застывшее, будто высеченное из желтого камня лицо индейца. Взгляд, как бы устремленный в его прошлое, недоверчивый, сумрачный, но исполненный чувства внутреннего достоинства. И словно бы вторящие этому образу, молчаливые горные вершины, безбрежные пространства пустынь, скалистые берега двух океанов. Это один облик континента.

Кипение страстей на улицах и площадях современных городов, молодые, смеющиеся и гневные лица. Лавина людей и огневой гитарный перезвон, боевой клич задорной девчонки, забравшейся на фонарный столб, захватившей своим темпераментным выступлением тысячную толпу, выстрелы и кровь, революционные события, развевающееся на ветру рваное пончо оратора — это другой образ континента.

Этими образами мы и начнем, очевидно, наш фильм.

Люди смотрят в объектив камеры вопрошающе, строго. Как беспощадные судьи, обличающие тех, кто виновен в их судьбе. Изрезанное морщинами лицо крестьянина. Женщина в рубище с ребенком на руках. На ее лице следы красоты, увядшей в тяжелой борьбе за существование.

Они смотрят в аппарат. Один человек, другой, третий. Не мелькающие короткие кадры, а долгие планы. И откуда-то далеким отзвуком — мелодия гитары, этого вечного инструмента Латинской Америки, изливающего и радость, и горе, и любовную истому, и скорбь.

И снова — шумный поток улиц города, кадры репортажа, снятого на улицах Лимы, Вальпараисо, Панамы, Сантьяго, Каракаса. Разнообразие лиц, образов, характеров. Улыбки и озабоченность. Удивленный взгляд прохожего, брошенный в камеру, и спокойный, видимо, погруженный в себя человек, не спеша идущий по своим делам. Щебечущие девчонки, задорные, очаровательные. Поток автомобилей, газетчики на перекрестках. Шум и суета, гудки машин, выкрики продавцов. Поток, поток людей...

Пончо. Излюбленная одежда жителя латиноамериканских стран. Иногда это просто мешок, накинутый на плечи бедняка; шерстяное покрывало с дыркой для головы — одежда пастуха; одеяло, брошенное на плечи студента; элегантное опушенное дорогим мехом пончо модницы. Мехом? Ничего удивительного. Ведь здесь зима. Мы оказались в Чили, покинув Москву в разгар жаркого лета. Но ведь Южная Америка — страна, лежащая ниже экватора. Да, здесь зима. Поэтому и меховые шапки и руки, засунутые в рукава, люди зябнут, для них холод — непривычная стихия.

Чили — первая страна на пути нашего путешествия с кинокамерой по странам Латинской Америки. Мы на улицах Сантьяго, столицы Чили. Мы совершаем поездку по городу мимо скверов, тяжеловесных старых зданий и домов современной архитектуры — стекло, бетон. Как и в каждом латиноамериканском городе — помпезные конные статуи, памятники генералам-победителям; памятники какие-то все одинаковые, похожие один на другой.

Но вот что характерно для облика столицы Чили — задорный «комсомольский» дух. На каждом шагу возникают стихийные демонстрации: молодежь с плакатами раздает прохожим листовки. А эти юноши — члены знаменитой бригады Рамоны Парра.

Рамона Парра — член коммунистической организации чилийской молодежи — была убита на Пласа де Армас в 1964 году. Ей было 17 лет. Неруда посвятил поэму неистовой, отважной юной коммунистке. Не только она была убита в те дни — еще несколько человек. И тогда же, в 1964 году возникла бригада ее имени. Молодые коммунисты — талантливые художники, они рисуют на стенах революционные панно, в стиле настенной живописи великого Сикейроса.

Вот одно из этих панно. Зловещая «Анаконда», американская компания, которая десятилетиями высасывала из страны ее богатство — медь. Она изображена в виде змеи, охватывающей могучий торс чилийского ра-

бочего. Огромными клещами чилийцы вырывают у анаконды ее ядовитое золотое жало.

Окунаясь в репортаж улицы, можно увидеть разные лица. Большинство провожают сочувственными улыбками молодежь, идущую с флагами, чувствующую себя хозяином этих улиц. Иные смотрят хмуро, исподлобья. Это элегантно одетые седовласые сеньоры, дамы с безукоризненными прическами в меховых манто-макси. Особенно недовольны те, кто вынужден притормозить лимузин, чтобы уступить на перекрестке дорогу колонне молодых. Этих «притормозивших» называют в Чили «момиас», дословно «мумии». Иначе говоря, реакционеры. Крупные буржуа, капиталисты, настороженно выжидающие, их страшит революционная атмосфера, которой дышит народ. Иные из них все же принимают новый режим, хоть и с оговорками. Некоторые, владея немалыми капиталами, пытаются саботировать, по-своему влиять на ход событий.

Это те, кто живут на загородных виллах: владельцы магазинов, предприятий, коммерческих экспортных и импортных фирм, финансисты, предприниматели, спекулянты, обитающие вдалеке от поселка, носящего имя Че Гевары.

Но поселок Че Гевара—это не самое сильное из того, что нам еще доведется увидеть.

Жилища здесь, собственно, не отмечены печатью крайней нищеты, но они убоги, они уже вчерашний день Чили.

У этого поселка удивительная история. Я видел документальный фильм, созданный молодыми чилийскими кинематографистами. Фильм рассказывает, как однажды ночью — это было задолго до прихода к власти правительства Национального единства — тысячи бедняков пришли на этот пустырь, пришли ночью с детьми, со своим скарбом, с палатками и основали здесь, по своей воле и вопреки разрешению властей, жилой поселок. В кадрах фильма мы видим, как отряды полиции и вооруженные до зубов карабинерос пытаются согнать людей с этого места. Полицейские ломают палатки, выбрасывают в канавы носильные вещи, утварь. Потрясающие кадры рукопашных схваток с войсками, людей, отчаявшихся, обезумевших от горя, нищеты, голода.

Бедняки отстояли свое право на жилье. На месте палаток они построили из досок, картона, листов фанеры и ржавого железа этот поселок, назвали его именем Че Гевары. Сейчас деревянные домики — подобие человеческого жилья.

На соседнем участке обитатели поселка строят новые дома. Скоро они поселятся в них.

Каждый отрабатывает положенные ему часы на строительстве. Но пока здесь, в старом поселке, люди пытаются создать элементарные человеческие условия. Ну хотя бы вот эта школа. Город дал для нее вышедшие из строя автобусы. В автобусах — классы. Мы сняли эту необычную школу. Трогательный репортаж. Дети живут в очень трудных условиях, но учатся.

Впоследствии мы увидим уже настоящие трущобы. Снимем их даже не на окраинах, а в центральных районах городов Лимы, Панамы, Каракаса. Жилища, где дети умирают без медицинской помощи, где люди живут без воды и канализации, в жалких хижинах с ветхими стенами и протекающими крышами.

Самая страшная язва стран Латинской Америки — это прежде всего трущобы, чудовищные районы бедноты. Мне вспоминается район трущоб Мансана де Гомес, первые шаги кубинской революции — 1960 год. Я снимал там людей, которых переселяли из трущоб в новые дома.

Автору хочется дать почувствовать зрителям, что перед ними разворачивается материал, снятый камерой, которая уже побывала за последние десятилетия на фронтах Испании, в гуще сражений второй мировой войны, на Кубе, во Вьетнаме...

И вот мы видим на улицах Чили вывески банков «Нейшнл сити бэнк оф Америка», «Бэнк оф Лэтин Америка», банк, банк, банк. И протянутые над фасадами полотнища: «Этот банк национализирован», «Этот банк собственность народа».

Вехи нашей эпохи помогают оценить и ос-

мыслить бурные события в Чили, Перу, Панаме в их исторической преемственности. Сегодня мы, советские кинематографисты, проходя по улицам Сантьяго, жадно воспринимаем окружающие нас приметы времени. И не случайно, а вполне закономерно перед моим внутренним взором возникает плакат на перекрестке Мадрида. Ветер рвет полотнище:

«Но пасаран!»

Этот лозунг звучит сегодня и на улицах чилийских городов. «Но пасаран! Венсеремос!» — Мы победим!

Здесь иные баррикады и, несомненно, куда более сложная революционная обстановка. Там враг был в прицеле пулемета. Здесь врага чаще всего не увидишь, не распознаешь его звериного оскала.

Он благообразен, он улыбчив и элегантен, Нельсон Рокфеллер, поднимающий бокал с пенящимся шампанским. Он принимает гостей в своем дворце в Нью-Йорке на Парк авеню. Но вот цифры, страшные, чудовищные цифры, за которыми стоят изможденные лица детей,— мы снимаем их сегодня в трущобах Лимы и Панамы, далеко не полные цифры колоссальных дивидендов, невиданных прибылей, которые награбил этот улыбающийся джентльмен, так элегантно целующий руку даме, увешанной бриллиантами.

Цифры, цифры... Каждый ребенок на континенте Латинской Америки, едва родившись, уже является должником Рокфеллера, Гугенхейма, Дюпона, миллиардеров из Техаса...

Двадцать миллионов семей в Латинской Америке не имеют жилья. Где они живут?..

Детская смертность здесь в 40 раз выше, чем в развитых странах. Латиноамериканец живет на двадцать лет меньше, чем житель в США...

На каждый вложенный американскими монополиями доллар в страны Латинской Америки они вывозят 4,5 доллара...

Ежеминутно от голода, болезней и преждевременной старости умирают четыре латиноамериканца.

На континенте 50 миллионов неграмотных...

За два года, с 1961 по 1963 год, Соединенные Штаты извлекли из Латинской Америки прибылей на 1 миллиард 185 миллионов долларов.

Сорок процентов детей на континенте в возрасте до шести лет подвержено различного рода психическим болезням.

Каждые сорок минут в Венесуэле рождается умственно неполноценный ребенок.

Каждый десятый ребенок в Гватемале умирает от голода и болезней, не достигнув совершеннолетия.

Каждый день в Колумбии от голода умирает 100 детей.

Чтобы заработать ту сумму, которую латифундист получает с одного лишь из своих владений, крестьянин-бедняк должен трудиться:

в Гватемале — 399 лет, в Эквадоре — 165 лет, в Бразилии — 61 год, в Аргентине— 66 лет.

За полвека хозяйничания в Чили монополии США вывезли из страны прибылей на сумму более 4 миллиардов долларов. В 1968 году в Чили умерло двадцать три тысячи детей до одного года, то есть ежемесячно почти две тысячи детей...

Бокалы шампанского, улыбающиеся лица, меха, бриллианты. Да, фронт проходит не там, где проходил он в Мадриде, на далеких окраинах. Фронт проходит по улицам городов, рабочих поселков, рабочих трущоб. Фронт проходит там, где начищенные до блеска массивные вывески банков еще господствуют на улицах латиноамериканских городов. И я, шагая с моими товарищами с камерой по улицам Сантьяго и Лимы, невольно сопоставляю увиденное сегодня с событиями, свидетелем и участником которых я был на протяжении последних десятилетий в тех или иных «горячих точках» нашей планеты.

Эти сопоставления и раздумья неизбежны в киноповести о суровом трагизме судьбы порабощенных народов континента Латинской Америки, о решающем этапе борьбы этих народов за свободу и независимость. Весь строй фильма, основанный на авторском коммен-

тарии, дает повод для размышлений о природе империализма, диктует необходимость «выходов» за пределы латиноамериканского континента, на экскурсы в прошлое.

Где же проходит фронт этой борьбы не на жизнь, а на смерть, которую ведут народы?..

Снова лица людей. Они обвиняют. Они пристально смотрят в объектив моей камеры. Молча смотрят. Снова возвращаюсь к монументальным портретам потомков гордых инков. Крестьянин, присевший передохнуть на минуту во время тяжкого труда на поле. Женщина с ребенком на руках. Оборванный, худой мальчуган, смотрящий в камеру с нескрываемым любопытством, он мог бы спросить меня::

— Что хочешь ты увидеть, иноземец, в моей стране? Что ты думаешь о моей судьбе, о судьбе моих отцов и о судьбах тех, кто родится после меня на этой трудной земле?..

И я бы ответил:

— Прежде всего хочу пожелать тебе, чтобы ты вступил в жизнь с чувством национального достоинства. С глубоким ощущением ответственности не только за свою судьбу, но и за будущее своей страны.

Разными путями сегодня идут страны Латинской Америки по путям социальных преобразований. В соответствии с исторически сложившимися условиями, традициями, с экономическим укладом растет и ширится борьба.

Важнейшим событием на континенте была победа сил народного единства в Чили. Здесь, впервые за всю историю латиноамериканских стран народ конституционным путем добился создания правительства, которого он хотел, правительства, которому он доверяет. Это правительство приступило к осуществлению в стране широких революционных реформ, носящих прежде всего антиимпериалистический и антиолигархический характер.

Долгая панорама: президент Альенде проходит через народную толпу в рабочем районе. Каждый хочет пожать ему руку, женщины протягивают к нему детей. Добрые улыбки, радостные возгласы. Эти кадры — демонстрация подлинного единства народа со своим правительством. Народ искренне убежден, что наконец-то в стране существует правительство неподкупное и честное. Наконец-то избран президент, которому можно верить.

Чили — первая страна континента Латинской Америки, в которой мы начали наши съемки. Прежде чем приступить к ним, я хотел встретиться с президентом Альенде. Попросить его сказать перед микрофоном нашей кинокамеры несколько слов, поделиться мыслями о судьбах чилийской революции и о борьбе народов Латинской Америки за независимость.

Однако встреча с президентом Сальвадором Альенде состоялась только в последний день нашего пребывания в Чили, накануне отъезда из страны, где мы провели около трех месяцев, снимая почти ежедневно. Сейчас на монтажном столе передо мной фонограмма его выступления.

Президент сказал:

— Прежде всего я хочу выразить свое глубокое удовлетворение тем, что нашу страну посетили советские кинематографисты, которых глубоко волнует будущее не только Чили, но и всей Латинской Америки. Значение вашего фильма, который вы назовете «Пылающий континент», трудно переоценить. Народы, пережившие голод, безработицу, отсутствие культуры, нормальных жилищ и медицинского обслуживания, не хотят продолжать жить в условиях нечеловеческого существования в этом веке разума, его господства над природой. Поэтому они борются. Поэтому боремся и мы.

И вам, слушающим меня советским друзьям, я хочу сказать, что на этом континенте имеется 16 миллионов абсолютно безработных и наверняка 15 или 18 миллионов полубезработных, то есть людей, имеющих случайный заработок. В Латинской Америке не хватает 19 миллионов жилищ, в ней 140 миллионов безграмотных и полуграмотных, 62 процента мужчин и женщин этого континента недоедают. Несмотря на то, что страны Латинской Америки

потенциально богаты, мы все еще живем в нищете.

Нужно покончить с отчаянием, которое испытывают мать и отец, чей ребенок болен и его никто не лечит. С жестокостью порядков, при которых отец семейства не в состоянии сделать так, чтобы его жена и дети имели хоть какую-нибудь крышу над головой. Нужно покончить с таким положением, при котором миллионы латиноамериканцев испытывают веками физический и духовный голод. Мы, чилийцы, имеем теперь народное, национальное, демократическое, революционное правительство, которое вернуло стране ее богатства и надеется удовлетворить нужды своего народа. Правительство, которое национализировало банки и провело глубокую аграрную реформу, а главное, которое впервые в истории нашей страны привлекло широкие слои населения — крестьян, рабочих, студентов, мелких торговцев — к великому процессу преобразования своей родины. Я верю в наше будущее. Повторяю: глубоко верю!

Советские товарищи, до свидания!..

Национальное достоинство!..

Днем национального достоинства был назван день 11 июля в Республике Чили. В этот день правительство объявило о национализации всех медных рудников, всех предприятий медной промышленности страны, которые ранее принадлежали американским монополиям.

Крупно на весь экран вывеска: «Анаконда Майнинг Коппер». Вот портреты владык корпораций. Вперебивку с портретами, с этой вывеской — медные слитки. Они еще горячие. Они сверкают золотом. Их поднимает кран и уносит в ненасытное чрево корабля.

«Анаконда Кеннекот Коопер Майнинг корпорейшн»... «Чейз Манхеттен бэнк...»

Вывески. Слитки меди. И словно взрыв — толпа. Это происходило 11 июля в городе Ранкагуа, рабочем центре страны Чили. Над головами у людей лозунги: «Отныне медь — наша!», «Отныне богатства Чили принадлежат народу!»

Выступает президент Сальвадор Альенде. Он говорит проникновенные слова о том, что день этот войдет в историю страны, историю Чили, как день неповторимой гордости и радости.

С сегодняшнего дня все богатства страны, все, что так беспощадно выкачивалось иностранными монополиями, станет собственностью народа.

День национального достоинства. Одиннадцатое июля. К этому дню всенародного торжества народ Чили пришел трудным путем. Об этом пути мы расскажем. Путь борьбы против провокаций, против вооруженных интервенций, против интриг и происков североамериканских монополий. Впереди еще трудные годы борьбы. Не так все просто. Враги революции легко не уступают своих позиций. Она без борьбы не уйдет с исторической арены, зловещая Анаконда.

Последние слова Альенде, посвященные празднику национального достоинства, тонут в восторженных криках толпы. Этот исторический репортаж мы сняли 11 июля 1971 года в городе Ранкагуа.

А вечером камеры советских кинематографистов были установлены в здании парламента. Они много видели, эти стены, украшенные монументальной живописью, эти обитые тисненой кожей кресла. Депутаты парламента занимают свои места. Здесь представители всех партий — радикалы, социалисты, христианские демократы, коммунисты, левые, правые, крайние реакционеры. И все же парламент принимает исторический закон о национализации меди.

Это навеки.

На трибуне генеральный секретарь Коммунистической партии Чили товарищ Луис Корвалан. Сенатор. Он говорит о годах борьбы. Он вспоминает о поколениях борцов.

Чилийские коммунисты отдавали за этот закон свои голоса на баррикадах, в тюрьмах, в лагерях, под дулами винтовок — на про-

тяжении пятидесяти лет существования партии.

А те, кто и хотел бы выступить против закона, промолчали. Быть может, промолчавшие еще поднимут свой голос. Только не сегодня!..

Потому что за стенами конгресса за этот закон голосует весь народ...

На площади перед конгрессом до поздней ночи не утихают народные торжества. Звон гитар, радость, счастье, торжество.

С этим седым человеком, прошедшим через годы борьбы чилийского народа, мы встретились в Чукикамата на медных рудниках. В долгой беседе он рассказал, как проходит сложный процесс национализации рудников и медеплавильных заводов. С каким трудом народ шаг за шагом отвоевывает позиции, пока еще занимаемые бывшими хозяевами «Анаконды». Вдруг он задал мне вопрос:

— Вы меня не узнаете?

Я долго всматривался в его с медным отливом лицо. Однако при всем желании быть учтивым не мог вспомнить, где я его видел.

— Мы с вами встретились впервые десять лет назад на Кубе, на медных рудниках. Вы снимали меня и Эрнеста Че Гевару в провинции Пинар дель Рио,— сказал мне Хосе Сомбрано. Так звали седого человека в красной каске, с которым мне довелось увидеться на севере страны, в Чукикамата, там, где расположены главные месторождения чилийской меди.

Вот они, кадры десятилетней давности, снятые на Кубе. Сомбрано, старый коммунист, участник гражданской войны в Испании, чилийский коммунист, прошедший через тюрьмы, концентрационные лагеря, стоит с Че Геварой на медном руднике в Пинар дель Рио. Я отыскал эти кадры в первые же дни возвращения в Москву из киноэкспедиции.

Сейчас товарищ Хосе Сомбрано — президент Государственной компании медной промышленности Чукикамата — крупнейшего в Чили индустриального центра медных месторождений и медеплавильных заводов.

...Льется в изложницы поток меди. На экране медные слитки сверкают золотыми гранями, грузятся на вагонетки.

Бывшие хозяева убрались восвояси. Уходя, злословили, говорили, что эти «туземцы» — так они называли чилийских рабочих и инженеров — не справятся без них, американцев, с современной техникой добычи руды, не освоят сложные электронные системы выплавки меди.

Впрочем, колонизаторы везде и всегда самоуверенно высокомерны и в конечном счете недальновидны, считая себя представителями особой породы, которым все дозволено. А те, кого они жестоко грабили, те, разумеется, низшая раса. Колонизаторы не раз убеждались в своей недальновидности. Когда «низшая раса» изгоняла суперменов, колонизаторов, выяснялось, что «туземцы» умеют великолепно справляться и с техникой и с производством. Потому что работают на себя.

Вглядимся же в лица рабочих, добывающих медь, перерабатывающих ее в цехах медеплавильных заводов. Взглянем в покрытые голубой пылью лица. Мы снимаем их на рудниках, там, где стотонные самосвалы забирают руду, выброшенную на поверхность гигантскими взрывами в открытых карьерах. Снимаем в цехе готовой продукции огненные потоки расплавленного металла, которые устремляются в изложницы. Вагонетки, груженные еще хранящими тепло брусками меди; освещенные ярким солнцем, они еще больше похожи на золото. Поезда с медью, идущие через арку заводских ворот, над которой протянут огромный плакат:

«Отныне и навсегда медь принадлежит Чили!»

Но как разительны, как велики контрасты на этой земле.

Лица людей небритые, с воспаленными глазами. Каждый из них подолгу тяжелым взглядом смотрит в камеру.

Кто эти люди?

Они тоже добывают медь, но как добывают! Невероятно, непостижимо: рядом с мощными агрегатами — рудокопы, добывающие медь из глубоких земляных нор. Они работают, как люди работали столетия назад. Они живут

в землянках около давно заброшенных рудников и, вгрызаясь в горы с киркой в руках, ползут под землей на четвереньках, выскабливают из этих нор медную руду. Потом несколько километров поднимаются с тяжелым грузом на спине по отвесным скалам.

Вручную же они и «обогащают» породу, выколачивая из нее молотком куски с наибольшим содержанием меди.

Так день за днем, час за часом.

Бесконечный тяжелый бой за жизнь. Неустанные труженики добывают медь в чреве гор, в давно заброшенных шахтах, где уже никто больше ее не ищет.

Недавно еще они были отверженными. Словно прокаженные. И притом совершенно беззащитными — не было у них даже профессиональных союзов. Удивительно, не правда ли? Они еще существуют, эти пиркенеросы. Сейчас они объединяются в кооперативы, работают уже небольшими коллективами. Профсоюзы, отстаивая права этих пасынков труда, настояли на увеличении им платы за их неблагодарную работу. Медленно, тяжело ступает человек, согнувшийся под грузом камней в железном ведре за плечами. Крупно — его ноги на вырубленных в скале ступенях. Лицо, на котором невыразимая усталость, предельное напряжение.

Раньше у пиркенеросов покупали руду иностранные компании, та же «Анаконда». Смысл их адского труда заключается в том, что вручную они отбирают руду с высоким содержанием меди. Не меньше тринадцати процентов. А ведь там в Чукикамата, где работают экскаваторы и самосвалы, содержание меди в породе не больше трех процентов.

Когда наберется достаточное количество руды с высоким содержанием меди, они пойдут далеко в поселок в поисках автомашины, чтобы доставить руду на завод. За машину заплатят сами.

И так ежедневно, с утра до вечера. Средний заработок каждого из них не превышает 40 эскудо в день. Это крохотный прожиточный минимум.

Сейчас после национализации меди государство создало специальную комиссию, которая изыскивает способы, чтобы помочь этим людям, вытащить их из этих страшных нор.

Когда мы узнали о существовании пиркенеросов, мы решили во что бы то ни стало найти их в горах и создать в нашем фильме новеллу о тех, чей труд можно сравнить разве что с трудом рабов, строивших пирамиды в древнем Египте.

Американцев на медных рудниках было 150 человек, теперь осталось лишь трое — завершать процесс передачи документации новым хозяевам. С одним из них мы познакомились. Молодой инженер Ричард Паттинг. Разговорились, я задал ему вопрос:

— Как вы относитесь к национализации меди чилийцами?

Усмехнувшись, он ответил: «Посмотрим, как они управятся без нас.— И, нагловато взглянув мне в глаза, добавил:—Время покажет».

«Без нас»! В этих словах, процеженных сквозь зубы, высокомерное презрение, присущее всем колонизаторам.

Как меняются времена! О, как они меняются! Ведь, в сущности, совсем недавно не стерпели бы в Вашингтоне того, что происходит сегодня в латиноамериканских странах. Едва почуяв реальную угрозу своим «интересам», тут же направили бы к берегам «взбунтовавшейся» страны транспорты с морской пехотой, канонерки, авианосцы. А на борту одного из эсминцев — угодного им «президента», который был бы незамедлительно «избран», взял бы в свои руки всю полноту власти под надежной эгидой посольства США, Госдепартамента, Пентагона.

Сейчас стены здания посольства США в странах Латинской Америки хранят настороженное молчание. Но кто знает, какие тревожные шифровки несутся из-за посольских стен в Белый дом. Да и кто разглядит за строгим обличием деловых людей — журналистов, услужливых барменов, корректных офицеров, полицейских, светских дам, хозяев ресторанов, чиновников министерств,— кто разглядит в их, казалось бы, заурядном обличье тайных агентов ЦРУ, неусыпно следящих за событиями, плетущих заговоры, играющих

на обесценивании денег, провоцирующих антиправительственные выступления, забастовки...

А чтобы пустить в ход морскую пехоту — нет, не те времена. Непреложная истина, отражающая неумолимую поступь времени...

Враги ищут лазейки для своей подрывной работы. Вот кадры так называемой «голодной демонстрации», так называемый «кастрюльный бунт» в Сантьяго в декабрьские дни 71-го года. Достаточно было возникнуть легким затруднениям с доставкой мяса в столицу (мясом здесь называют только говядину, и магазины, кстати сказать, в период «недостачи» мяса были завалены свининой, бараниной, рыбой), чтобы правые спровоцировали демонстрации. Реакция вывела на улицы столицы несколько сот женщин из аристократического района Баррио Альто. Достаточно взглянуть на этих «демонстрантов», чтобы понять, кто они, откуда они. Перед дворцом президента, протестуя против «дороговизны жизни», изысканно одетые дамы бьют ложками в кастрюли и сковородки. Это, конечно же, не рабочий класс. Эти дамы ради такого спектакля, быть может, впервые в жизни взяли в руки кастрюли. Трудящиеся Чили далеки от того, чтобы подрывать деятельность подлинно народного правительства.

Богатые сеньоры устроили «голодную демонстрацию», разумеется, их сразу же поддержали молодчики из правой фашиствующей организации «Патриа и либертад». Они готовы в любой момент, по любому поводу поднять мятеж, спровоцировать любые беспорядки. Эти молодчики щедро оплачиваются Центральным разведывательным управлением США...

Правые, конечно, хотели бы привлечь на свою сторону и армию. Они мобилизуют весь мощный пропагандистский аппарат, которым располагает реакция. Это прежде всего агитация правых газет; «Меркурио», «Сегунда», «Трибуна», «Пренса» и других.

Вот одна из этих газет. Крупный заголовок вынесен на первую страницу: «Коммунисты нас хотят оставить без рубашек!» Реакция пытается запугать «средние слои». В этом ей немалую помощь оказывают левацкие элементы в стране, они требуют немедленно экспроприировать все без исключения промышленные предприятия, земельные владения, магазины, независимо от их размера и рентабельности.

Истоки движения правых известны. Они идут из Вашингтона. После поездки по ряду стран континента представители Белого дома заявили в Вашингтоне, что, по их мнению, правительство президента Альенде «долго не протянет». Правительство Чили расценило это заявление, как подстрекательство к фашистскому мятежу. И, учитывая серьезность обстановки, ввело чрезвычайное положение, комендантский час. Были запрещены манифестации, ношение оружия.

В самый разгар событий президент Альенде заявил: «Если реакция не хочет уважать конституцию страны, она будет подавлена в соответствии с чилийскими законами, если понадобится, то и с помощью революционного насилия».

Разные демонстрации бывают в Сантьяго. Вот, например, демонстрация молодых любителей наркотиков, свободной любви, гомосексуалистов. Взглянем же на них глазами настороженных и возмущенных этим шабашем нормальных жителей чилийской столицы, вслушаемся в выкрики, в «лозунги» этих молодчиков и девчонок, развращенных идущей из-за рубежа пропагандой секса, порнографии и наркомании. Они поют хором: «Да здравствует марихуана!» Скандируют: «Да здравствует свободная любовь!..»

А вот и другое: знаменитый в Латинской Америке клуб «Львы», клуб миллионеров, промышленников. Стать членом этого клуба можно только уплатив ежегодный взнос в несколько тысяч эскудо.

Здесь в тиши лужаек для гольфа, вдали от шумных улиц столицы, от демонстрации молодежи, от речей на митингах «львы» чувствуют себя спокойнее. Сидя за столиками, где чашечка кофе стоит больше, чем дневной рацион шахтера Лоты, они могут в кругу своих

единомышленников обсуждать политическую ситуацию, негодовать по поводу происходящих событий, играть в гольф, гадать о том, что их ожидает в будущем.

Один элегантный сеньор, когда его снимали, спросил, откуда мы приехали. Узнав, что из Советского Союза, он подчеркнуто вежливо пожал нам руки, сказал: «Ваш друг Фидель Кастро прекрасно играет в гольф. Вы это знаете». И весело похлопал оператора по плечу. Да, разумеется, революционная Куба, первая социалистическая страна на континенте Латинской Америки, не дает покоя этим господам. Они хотят и впредь прочно держать в руках ключевые позиции экономики страны, продолжать систему жестокой эксплуатации рабочего класса.

Они злобно насторожены.

На экране сосредоточенные лица богатых сеньоров.

А вот рабочие их предприятий, их заводов, их шахт восторженно встречают Фиделя Кастро. В этих приветствиях — любовь и уважение простых людей континента к гордому острову Свободы, к революционной Кубе.

На экране Куба. Остров Свободы. Первая страна в Западном полушарии, провозгласившая социалистическую революцию.

Словно страницы из дневника, коротким монтажом мы воспроизводим кадры, которые станут памятными в истории континента. Эпизоды боев в горах Сьерра-Маестра. Бородачи. Фидель, Че Гевара, Рауль... Я был на Кубе в памятные, незабываемые месяцы первых революционных преобразований. Мы, советские кинематографисты, снимали фильм «Пылающий остров».

Там, конечно, все было иначе. Несомненно, каждая страна совершает революцию по-своему, и, вспоминая Кубу, я не проводил прямых аналогий с Чили, где все происходит во многом по-другому.

...Но все же вспоминал. Ибо кубинская революция будет запечатлена в истории Латинской Америки, как первая социалистическая революция.

Исторический декрет о национализации банков, его подписывает Совет Министров революционной Кубы.

Банк медленно раскрывает стальной сейф. Вооруженные рабочие и крестьяне, взявшие власть в свои руки, совершают свой первый шаг в стальные пещеры, набитые награбленным у народа добром. Становятся в караул бойцы народной милиции у сверкающих стеклом и бронзой подъездов банков, у ворот национализированных предприятий. Развеваются плакаты: «Этот банк отныне собственность народа», «Эта фабрика национализирована», «Родина или смерть!»

Кубинская революция отдала землю тем, кто на ней трудится. Волнующие кадры передачи земли. Пожилой крестьянин принимает от представителя правительства грамоту на вечное пользование участком земли, тысячные толпы крестьян поднимают над головами мачете. Эти кадры, кстати, были сняты на митинге, когда владения компании «Юнайтед фрут компани», принадлежащие ей сахарные плантации передавались в собственность крестьянских кооперативов.

Кадр. Чилийские рабочие поют песенку о Кубе. Задорную, веселую, огневую. Запевала Виктор Хара, его любят простые люди Чили. Он необыкновенно популярен в стране, его песни звучат на площадях, на митингах, в рабочих поселках. Стоит взглянуть на лица слушателей, чтобы ощутить, как дорого и близко народу слово революционной правды. Дорого и тогда, когда оно звучит под задорный аккомпанемент гитары... Пожилой горняк в каске, женщина с изможденным от нужды лицом, красавица девчонка — студентка...

Самолет идет над Андами.

Необъятны, бескрайни просторы континента. Мы, советские кинематографисты, объехали, облетели его от сурового «края света» — Огненной Земли до Панамского канала..!

Огненная Земля, Патагония. Край мужественных, привыкших к борьбе с жестокой стихией людей — китобоев, скотоводов, моряков, нефтяников, охотников за тюленями.

Писатель-коммунист Франциско Колоане родился на острове Чилоэ, вырос в прериях

Патагонии. Он был охотником, матросом, китобоем, пас неоглядные стада овец, бил тюленей в водах Магелланова пролива, мерз перед затухающим костром у подножия тысячелетних ледников... Каждая деталь в его рабочем кабинете — память о снежных вьюгах, штормах, о трудных годах скитаний по горам, степям. Память о товарищах, с которыми он терпел лишения, попадал в беду.

Франциско Колоане называют чилийским Джеком Лондоном. Большой самобытный писатель, влюбленный в родную землю, которая вскормила его, закалила. Его произведения изданы во многих странах мира. В каждой повести, в каждом романе Франциско Колоане раскрываются образы мужества и благородства человеческих сердец, людей отважных, борющихся со стихией холода и льда, знающих цену товариществу и законам чести, отвергающими и казнящими алчность, бесчеловечность, социальную несправедливость.

Он с увлечением рассказывает нам о своем родном крае. Часто повторяет, обращаясь к советским кинематографистам: «А еще снимите обязательно...»

Мы приехали к нему с камерой перед тем, как отправиться на Огненную Землю. И на снятых там кадрах будет звучать голос Франциско Колоане: «Снимите, обязательно снимите!..»

На экране — суровые пейзажи провинции Магайянес — крайнего юга чилийской земли, а вернее сказать — самая южная земля нашей планеты.

Небольшая шхуна идет по Магелланову проливу, по его протокам, огибая бесчисленные острова, отливающие нежной голубизной ледники, спускающиеся с гор к воде. Ледникам этим несколько тысяч лет. Пролив Последней надежды. Вода гладкая, как стекло, и отражения прибрежных скал фантастичны, похожи на абстрактную живопись...

Край света. Огненная Земля. Почему «Огненная»?

Предание говорит, что с кораблей, проплывающих южными морями, люди видели таинственные огни костров на безлюдных, мертвых берегах. Великому мореплавателю Магеллану, открывшему в 1520 году этот пролив, установлен памятник в городе Пунта Аренас, самом южном городе мира. Монумент с бронзовыми барельефами, фигурами во весь рост аборигенов этой земли.

Пунта Аренас — центр провинции Магайянес, расположенный на берегу пролива, носящего имя великого первооткрывателя этих земель и водных путей. За пределами небольшого оживленного города, расположенного у подножия пустынных холмов, необъятные просторы Патагонии.

Когда-то этими безлюдными землями владели богатые скотоводы. Приобретали они их очень просто: от одной до другой географической широты — за бесценок, несколько эскудо за гектар. Им и невдомек было, что эта земля таит в своих недрах неисчислимые нефтяные богатства. Здесь занимались только скотоводством, главным образом — разведением овец.

Поэтому и стоит в Пунта Аренас памятник скотоводу. Бронзовый овцевод, согнувшийся навстречу ураганному ветру, развевающему на его плечах рваное пончо. За спиной в поводу конь, овцы и собака — неизменный друг и помощник...

Пастуху Педро Видригос 62 года, из них 25 лет он пасет овец на Огненной Земле. Эти земли и стада овец принадлежали раньше крупным латифундистам-иностранцам. Теперь землями и стадами владеет кооператив. Пастухи Эрмино Ворентос, Мигель Диас и Педро Видригос. Их кони с трудом движутся навстречу ледяному ветру... Голос Франциско Колоане, он говорит об удивительной сноровке собак-овчаров, стерегущих стадо.

Огненная Земля. Когда-то таинственные костры, внушавшие суеверный страх морякам, а сегодня...

Пламя на весь экран. Оно вырывается из-под земли. Здесь таятся несметные залежи природного газа. Еще не прикоснулась рука государства к этим сокровищам. Однако утверждены планы переработки на месте жидкого газа, который танкерами пойдет в промышленные центры страны, будет экспортироваться во многие страны Латинской Аме-

рики и в США.

А сейчас реально уже добываемое богатство — нефть, месторождения которой впервые открыты были на Огненной Земле в 1945 году. И что примечательно — чилийская нефть, единственная на континенте, н и к о г д а не принадлежала иностранным монополиям. Этим гордятся чилийцы. Со дня открытия нефтяных месторождений был принят закон — все нефтяные богатства принадлежат государству. Поэтому монополии США не имели возможности прибрать к рукам эти месторождения.

Нефть — национальное богатство Чили, это с в о я нефть, потому что не танкеры рокфеллеровской «Креол» везут ее в США.

Пылают газовые факелы. Огненная Земля! «Снимите, обязательно снимите нашу нефть...»— говорил Франциско Колоане — чилийский Джек Лондон, напутствуя советских кинематографистов, улетавших на крайний юг страны.

Он рассказывал нам и об этом старом маяке Дунгенес, который вы увидите на экране, маяке, стоящем на берегу Атлантики, где штормовые ветры так сильны, что стая птиц, летящих им навстречу, словно повисает над землей.

Здесь проходит граница с Аргентиной, и, скажу по секрету, мы нарушили закон международного права — не имея визы, мы углубились на два километра аргентинской территории, увлеченные погоней за стадом страусов.

И там же мы сняли стадо благородных сородичей ламы, стройных, быстроногих гуанако. «Когда будете на Огненной Земле — напутствовал нас Франциско,— обязательно снимите остов старинного колесного парохода, бог его знает, как и когда он добрался в эти края от берегов Миссисипи. Романтический образ далекого прошлого, быть может, начала нашего или конца прошлого века...»

Мы были упорны и настойчивы в стремлении снять все «самое южное». Поэтому из Пунто Аренаса, самого южного города мира, все-таки полетели в самый южный в мире поселок — Пуэрто Вильямс. Южнее этой точки материка, если не считать зимовщиков Антарктиды, люди нашей земли не живут.

Интересно, не правда ли? Самая южная в мире почтовая контора. Самая южная школа. И вот указатель: «До Сантьяго... километров», «До Нью-Йорка...»

Впрочем, какое дело до Нью-Йорка этому человеку, который вот сейчас смотрит в объектив нашей камеры. Ему 90 лет, и всю свою жизнь он прожил в этих местах. Последний, да, самый последний оставшийся в живых индеец племени ягоны.

Племя его вымерло. Умрет старый Филиппи и оборвется нить многих поколений терпеливых и мужественных людей, боровшихся за свое безрадостное существование на берегах Бигл Пролива, на краю света...

Филиппи смотрит на нас усталым взглядом. Он словно ожидает дня, когда отправится в далекий путь к далеким предкам благородного племени ежеганес...

И на фоне акварельных пейзажей — свинцовая вода, покрытые снегом холмы, ледники — вслед за изображением возникает сначала далеко, слабо, а затем все сильнее плач новорожденного.

Вот он — новый житель планеты Земля, родившийся здесь, по соседству с последним жилищем спокойно и мирно ожидающего смерти старого Филиппи...

Здесь нет служителя церкви, нет и самой церкви. Но есть почтовая контора с весьма широкими полномочиями. Начальствует в ней Рира Кантуариас Асокар. Он же и почтовый агент и секретарь гражданского суда, и он же ведает бракосочетаниями, регистрирует рождения и смерти.

К нему на почту принесли новорожденного...

И снова — печальный взгляд старого Филиппи. И снова над ледяными вершинами Кордильер идет самолет...

Лица, лица... Индейцы, исконные обитатели континента. В их взглядах, сосредоточенно устремленных на нас, отражается свободный дух молчаливых, исполненных недоверия, а иногда и нескрываемого презрения к иностранцу людей.

Лишь сказания пастухов-индейцев передают из поколения в поколение память о древней империи инков, которая была роди-

ной мирных, счастливых людей, исповедовавших принципы гуманности, справедливости, братства.

На побережье нынешнего Перу и в горных районах континента, от границы Эквадора до берегов озера Титикака, рождались, снова распадались и вновь возникали многочисленные культуры. Некоторые из них достигли высочайшего уровня.

Оросительные сооружения инков, их храмы, их удивительные дороги, построенные в горах, пережили тысячелетия. И то, что не полностью было разрушено завоевателями, рассказывает ныне о высоком уровне знаний этого удивительного народа.

Индейцев, коренных жителей Южной Америки, жестоко истребляли. Сначала испанские завоеватели. Потом индейцы были обречены на голод, нищету и вымирание «цивилизаторами», которые по своей жестокой алчности были равнодушны к трагической судьбе людей, живущих на землях, недра которых богаты нефтью, оловом, золотом...

Мы могли бы запечатлеть страшные кадры, отражающие первобытную нищету индейских племен, живущих в джунглях Амазонки, Ориноко, в далеких долинах Анд и Кордильер. Но достаточно взглянуть на то, что сейчас перед нашими глазами.

Озеро Титикака в Перу — самое высокогорное в мире. Сотни лет живет здесь древнее индейское племя урос. В 70-х годах нашего столетия эти люди питаются рыбой, поджаренной на раскаленных на костре камнях. И все. Цивилизация? Она рядом. Потоки машин на магистралях столиц латиноамериканских стран, элегантные дамы и господа, витрины с предметами роскоши и драгоценностями.

...Рыба, изжаренная на горячих камнях. А у этих индейцев, живущих на берегах озера Маракайбо в Венесуэле, основная пища — ракушки, добытые со дна озера.

Как же трагична судьба континента! Рядом с жалкими тростниковыми хижинами возвышаются на озере Маракайбо нефтяные вышки, сосущие миллиарды долларов из щедрых недр Венесуэлы. Мистер Рокфеллер, его знаменитая «Креол» и не менее известная «Шелл» лезут в любую щель земли, из которой можно выкачать нефть.

Глядя на нефтяников Латинской Америки, я вспоминал героев моей киноповести азербайджанских друзей Михаила Каверочкина, Курбана Абасова, Бахтиара Мамедова, дорогих моих нефтяников Каспия.

Мы побратались в трудные штормовые дни и ночи на промысле «Нефтяные камни» в открытом море.

Вспоминал их и думал: что же общего между этими — в Венесуэле и теми — в Баку? И чем отличаются они друг от друга?

Тем, очевидно, что бакинцы просто не могли бы себе представить, как можно идти на подвиг в труде не во имя своей Родины, а для некоего, живущего в далеком Нью-Йорке, незримого, умного, всесильного, жестокого хозяина земли, ее недр, воды...

Что же страшнее, кто бесчеловечнее — испанские конкистадоры или алчные монополии США?..

Великий конкистадор Писарро!..

Его конная статуя возвышается над площадью перед президентским дворцом в центре столицы Перу Лимы. Закованный в латы, воин-поработитель в шлеме. Его рука в стальной перчатке натягивает поводья могучего коня. И, как зловещая ирония, барельеф — лица индейцев, обрамленные бронзовыми словами: «Теперь мы свободны»...

Огнем и кровью отмечен путь Писарро на завоеванных землях, и вряд ли в летописи многострадальной истории человечества найдется еще одна такая же кровавая, такая же жестокая «эпопея» покорения мирных народов...

«Теперь мы свободны»...

Древние гравюры, рукописи, указы и грамоты, подписанные самим Франциско Писарро — документальные свидетельства жестокости испанских завоевателей. Костры, на которых заживо сжигают вождей индейских племен; горящие деревни, младенцы, поднятые на пики...

Палач древних инков, Писарро разрушил и разграбил их столицу город Куско. Инки, те, что уцелели, ушли далеко в горы. Куда?

Столетиями это было тайной.

В 1911 году путешественник Хирам Бингам открыл в горах одно из чудес света — древний Мачу-Пикчу, как его называют «Потерянный город инков».

Современные зодчие ломают голову, каким же образом могли люди вознести на вершины отвесных скал гигантские монолиты, многотонные каменные плиты, из которых построен этот сказочный город.

В городе был водопровод, сохранились остатки уникальных часов, показывавших времена года, дни и периоды сбора урожая, посевов. Земля была принесена сюда в заоблачные высоты на горные террасы, и там выращивались плоды и злаки.

Мачу Пикчу, очевидно, был построен и существовал незадолго до нашествия испанских конкистадоров. Века? Тысячелетия? Куда девались люди, свершившие это чудо из чудес? Ушли дальше в горы? Или, как в фантастическом романе, погрузились на космические корабли и покинули нашу планету?..

Сколько еще неразгаданных тайн на этом континенте!

Как отзвук далеких веков, хранят жители гор в Боливии, Перу, Чили, Колумбии свои древние обряды, народные танцы.

Крохотный городок Тирана на севере Чили у самой пустыни Атакама среди голых каменистых холмов. Всего лишь тысяча жителей. В обычные дни город кажется безлюдным. Но раз в году, в июле, этот чилийский городок вмещает многотысячные толпы индейцев, съезжающихся на народный праздник. Трудно представить, как добираются сюда посланцы далеких поселений из Боливии, Перу. Вокруг городка тысячи людей живут в палатках под открытым небом. На узких улочках — столпотворение, торговля грошовыми изделиями, сладостями, снедью, готовящейся тут же на жаровнях.

А на площади — два дня неутихающие ритуальные пляски в красочных костюмах, в масках — тут боги, черти, чудовища. Грациозные женские танцы чередуются с дикими прыжками «злых духов». Среди неистово пляшущих ползут на коленях калеки, приехавшие издалека, чтобы получить исцеление от своих недугов, здесь все смешалось — дикарские суеверия, подлинно высокое искусство, краски, песни, оглушающий гром литавр, барабанов и музыка тонких певучих народных инструментов.

Такое увидишь раз в жизни.

И, как в сказке, этот маленький городок, который двое суток бурлил тысячными толпами, громом литавр, песнями и плясками, снова замирает. До будущего года. Там, где вчера толпились тысячи людей — пустота и безмолвие. Одинокий старик в широкополом сомбреро, скрестив на коленях узловатые руки, печально смотрит на опустевшую площадь.

А если пойти по обезлюдевшей улице до края городка, глазам откроются просторы пустыни Атакама, поистине фантастические, похожие на лунные пейзажи.

Нагромождение гигантских кристаллических образований — белых, розовых, черных, серых, — потухшие вулканы удивительной формы, подчеркнутой резкими тенями, пролегающими в каждой их складке, освещенные восходящим солнцем. А уходящие вдаль гряды холмов окутаны туманной дымкой, то голубой, то бледно-лимонной, таинственной...

В прошлом веке в этих местах были обнаружены неисчерпаемые залежи селитры. Слова «Чили» и «селитра» еще в первых школьных учебниках географии стояли рядом. С незапамятных времен чилийской селитрой владела династия американских миллиардеров Гугенхеймов.

Американские колонизаторы хищнически эксплуатировали богатейшие залежи селитры. Когда недра чуть истощались, разработки забрасывались и добыча начиналась на новом месте. Сейчас в пустыне Атакама можно увидеть множество мертвых городов. Все сохранилось. Улицы, вывески, дома. Ветер раскачивает ставни окон. Жители словно недавно покинули этот поселок. На окраине города полуразрушенные кладбища. Засыпанные песком могилы людей, которые, отдав все свои жизненные силы эксплуататорам, были по-

гребены в сухой каменистой земле.

Жестокая, чудовищная эксплуатация трудящихся на селитренных рудниках родила в этих краях широкое рабочее движение.

Здесь, на севере страны, была создана Чилийская коммунистическая партия. Рабочее движение жестоко подавлялось вооруженными силами. В 1907 году три тысячи «бунтовщиков» согнали в город Икики и расстреляли во дворе школы Санта Мария.

В 1925 году рабочих расстреливали из пулемета, предварительно заставляя рыть могильные рвы.

Старейший коммунист Элоэ Рамирес, член партии с 1924 года, ему сейчас 66 лет. Мы сняли его на селитренном руднике и попросили рассказать перед нашей камерой о том, как рождалось и ширилось движение чилийских рабочих. Рамирес долгие годы провел в заключении, в тюрьмах и концлагерях, не раз был приговорен к смерти, совершал смелые побеги и, едва очутившись на свободе, продолжал революционную борьбу.

Сорок восемь лет состоит Элоэ Рамирес в коммунистической партии, которая недавно отметила 50-летие своего существования. Старейшая коммунистическая партия Латинской Америки.

Коммунист Элоэ Рамирес управляет всеми селитренными рудниками «Виктория». Селитра, как и медь, сейчас принадлежит чилийскому народу. И сколько бы современная химия ни изобретала различных удобрений, по-прежнему лучшим удобрением в мире считается натуральная селитра.

Новые хозяева — рабочие, инженеры-чилийцы горячо заинтересованы в улучшении методов добычи и переработки селитры, и, конечно же, на первом плане у них — человек, труженик, его быт, благосостояние.

Вот они, труженики селитренных рудников и заводов. Завершив свой рабочий день, они идут густой толпой. Постепенно толпа редеет, люди небольшими группами и в одиночку расходятся по узким переулкам поселка.

Парадоксально, селитра — могущественный источник земного плодородия, а несметные ее запасы лежат в пустыне, где ни одна травинка не растет, ни одна капля дождя не падает с неба. Хрупкий росток в железной банке — вот и вся зелень, которую видели дети, родившиеся здесь. Восьмилетние малыши, слабые и болезненные, уже в девятилетнем возрасте спускались в рудники.

А это жилища иноземных хозяев. Под сенью королевских пальм нарядные виллы, окруженные цветниками.

Собственно, главные хозяева — могущественные магнаты знаменитой династии американских монополистов Гугенхеймов — сюда не наведывались. В этих виллах жили их управляющие, инженеры. С теннисными кортами, голубыми бассейнами для плавания. И что примечательно — земля для этих цветников и газонов привезена была сюда из Европы. Невероятно? Да, привезена в трюмах пароходов. Землю везли из Англии, Голландии, чтобы благоухали в центре мертвой пустыни под окнами виллы цветники, шумели зеленой листвой пальмы...

Фронт Народного Единства существует и действует не только на уровне правительства. Его ячейки, его органы везде — на производстве, на заводах, на рудниках.

На селитренном руднике собрание комитета профсоюза. Обсуждаются насущные вопросы благоустройства рабочих поселков, условий труда. В скромном помещении профсоюза, за столом, окутанным клубами табачного дыма, представители всех партий — левые, правые, коммунисты, радикалы, социалисты, христианские демократы. Ведутся горячие споры.

В своем темпераментном диалоге участники совещания не обращают внимания на камеру. И, право же, нет нужды переводить их высказывания. Зритель будет с интересом вслушиваться в слова незнакомого ему испанского языка.

Размашисто жестикулируя, говорит социалист Лоридор Альварес, секретарь профсоюза рабочих рудника; его перебивает Нестали Овальс — радикал, советник рабочего комитета токарного цеха; слово берет секретарь

профсоюза рабочих социалист Флорида Альварес.

Это фронт Народного Единства в действии. На производстве, вдали от столицы, от стен парламента, от президентского дворца.

Они, эти люди, вестники нового на переднем крае борьбы за подъем производительных сил страны и интересов рабочего класса.

Коммунисты. Вот два поколения боевого племени борцов — седой Элоэ Рамирес с сорокавосьмилетним партийным стажем и совсем юный коммунист Ленин Диас, вступивший в партию всего лишь полгода назад. Он родился здесь, на севере, когда отец его был в концлагере, он прошел боевую школу в организации молодых коммунистов... Впрочем, дадим ему самому рассказать о себе, он неплохо говорит по-русски.

Ленин Диас рассказывает, почему мать назвала его именем Ленина, когда отец был заключен в концлагерь. Рассказывает, как учился в Университете имени П. Лумумбы в Москве, как получил высокую профессию инженера-экономиста. Сейчас он в руководстве государственной комиссией по национализации медного рудника «Экзотика»...

В маленьком домике на окраине Сантьяго редакция и типография коммунистической газеты, органа Компартии Чили «Сигло», что значит «Век». Газета, как и вся партия, прошла через трудные годы борьбы, подполья. Она печаталась в подвалах на ротационных станках, вселяя веру в людей, веру в освобождение.

Сегодня небольшой и скромный праздник. «Сигло» вступила в новый год своего существования. Генеральный секретарь Коммунистической партии Чили, один из старейших коммунистов Латинской Америки товарищ Луис Корвалан пришел к рабочим типографии, чтобы отметить с ними этот день. Вот он вкладывает в линотипный набор титула завтрашнего номера новую цифру года существования газеты.

Старейшая компартия континента отпраздновала 50-летие своего существования. К чилийским коммунистам прибыла из Москвы делегация ЦК КПСС во главе с товарищем А. П. Кириленко. На массовый митинг на главной площади города собрались не только коммунисты, пришли все, кто верит в компартию, кто кровно заинтересован в том, чтобы сохранить завоевания правительства Народного Единства.

Этот национальный праздник тоже яркое свидетельство доверия народных масс континента к стойким, последовательным, непоколебимым борцам за независимость — коммунистам.

Демонстрация на улице. Взявшись за руки, образуя монолитные ряды, идет молодежь. Не все здесь коммунисты. Студенты, рабочие, юноши и девушки самых разных убеждений. Сегодня их сплотило одно — протест против американской войны во Вьетнаме.

В зале спортивного стадиона — море голов. На этот форум собрались представители молодежи всех стран Латинской Америки. Здесь и делегация США, в ее составе сестра Анджелы Дэвис. Делегация ЦК ВЛКСМ, прилетевшая из Москвы.

Боевая песня «Венсеремос» — «Мы победим». Это лозунг испанских республиканцев, сражавшихся с фашистами у стен Мадрида, в Астурии, в Каталонии.

Все дружно подхватывают песню, которую запевают на эстраде ребята в пончо с гитарами. Зал устраивает горячую овацию представителям вьетнамской молодежи, прибывшим сюда на конгресс молодежи латиноамериканских стран.

Присутствующие здесь американские парни и девушки скандируют антиимпериалистические лозунги. Они сродни тем, кто шел к Белому дому, чтобы швырнуть на его ступени ордена и медали, полученные во Вьетнаме.

Ветераны этой войны, многие из них — не сыновья ли тех парней, которых я снимал в тридцать шестом году в Испании в батальоне Линкольна?..

Антифашистский кулак, поднятый впервые на баррикадах в Красном Веденге в Берлине коммунистами-тельмановцами, поднимался и над головами бойцов батальона Линкольна.

Мы видим этот кулак уже у стен Капитолия в Вашингтоне. Он грозен и многозначителен, этот жест, переживший десятилетия.

Американцы-интербригадовцы на баррикаде в Мадриде. Вот они на Гвадалахаре, где были разгромлены фашистские легионеры Муссолини. Вот они сражаются на Хараме, в траншеях Теруэля. Я побратался тогда со многими из них. В том числе и с Эрнестом Хемингуэем, которого мы видим на экране беседующим с солдатами Испанской Республики.

Какое убедительное свидетельство эстафеты событий нашего века! Мне, участнику первой битвы с фашизмом на испанской земле, дороги эти парни, срывающие со своей груди ордена и медали и швыряющие их на землю. Они поют песню: «Поезд идет в Нюрнберг» — песню, предупреждающую, что виселицы Нюрнберга могут по воле народов мира стать уделом и тех, кто повинен в чудовищных преступлениях, совершающихся сегодня на вьетнамской земле.

Снова историческая параллель — мы снимали в Нюрнберге суд над главными виновниками фашистских преступлений, снимали героическую борьбу воинов Вьетнама...

Сопоставить увиденное сегодня с событиями, свидетелем и участником которых советский кинематографист был на протяжении десятилетий,— вот одна из задач фильма.

Наш фильм задуман как аргументированный фактами и историческими аналогиями обвинительный документ против колониализма, империализма. Строй фильма дает повод для широких размышлений о природе империализма и вполне закономерных «выходов» за пределы латиноамериканского континента и за пределы наших дней.

Казалось бы, совсем недавно, в мае 1965 года, в США был провозглашен так называемый «твердый курс». Эта доктрина утверждала «право» США на вооруженное вмешательство во внутренние дела любой латиноамериканской страны с целью не допустить попыток создания государственного строя, неугодного Вашингтону и монополиям США.

Антикоммунизм стал в Латинской Америке практической политикой США, необходимой правящей клике, чтобы изолировать страны континента от остального мира. Чтобы безнаказанно расправиться с непокорными народами этих стран.

Мы видели, как эта доктрина претворялась в жизнь: на экране кадры интервенции США в Доминиканской республике.

В апреле 1965 года мужественный народ этой страны выступил за восстановление либеральной конституции в развитие демократического процесса. Реакция Вашингтона — интервенция.

Вот памятные кадры: на улицах городов в Доминиканской республике американские танки, американские солдаты, вооруженные до зубов.

На рейде корабли. Десанты морской пехоты выгружаются в порту.

Они шагали с оружием, как хозяева, по городам латиноамериканских стран, беспощадно расправляясь с народами этих стран, не гнушаясь любыми преступлениями, вплоть до массовых расстрелов. Эти кадры на экране.

Не случайно историю отношений США с Латинской Америкой называют политикой «большой дубинки». Впрочем, в Вашингтоне эту политику называли политикой «доброго соседа».

Вместо того чтобы полагаться на штыки, Вашингтон рассчитывал решить эту антиисторическую задачу с помощью политики, суля всевозможные «реформы». Он достаточно объективно смотрел на нынешний мир, считал, что открытое применение силы не приведет к положительным результатам в современную эпоху.

В марте 1961 года родился неоколониалистский «Союз ради прогресса».

Он декларировал уничтожение латифундизма, призывал к перераспределению национального дохода, а также провозглашал общее «демократическое оздоровление».

В действительности же программа пресловутого «Союза» выражала стремление купить оптом и по сходной цене согласие латиноаме-

риканских стран на вмешательство в их внутренние дела со стороны США.

Политика США не свелась к открытому применению силы в латиноамериканских странах.

Вот и кадры известных всему миру событий в Гватемале. Знакомая картина — войска, слезоточивые газы, пулеметные очереди, бомбардировка, авиация, обстрел мирных городов, разгон с помощью дубинок демонстраций на улицах.

Кто не слышал о знаменитой «Юнайтед фрут компани», которой принадлежат огромные территории во всех странах Латинской Америки? Банановые, сахарные, апельсиновые плантации, железные дороги, флотилии океанских судов. Своя полиция, свой суд, свои «законы», за спиной — вооруженная мощь США.

Могущественнейшая империя фруктовых соков «Юнайтед фрут». Рабочие фруктовых плантаций с горькой иронией называли ее: «мамита Юнай» — «мамочка юнай»...

Вот в нескольких кадрах, проходящих на экране, образ этой могущественной империи. Сейфы, небоскребы, железные дороги, склады, океанские корабли, свои порты... А когда правительство Гватемалы осмелилось поднять голос против владычества «Юнайтед фрут», оно было свергнуто традиционным путем. Красноречивое свидетельство — документальные кадры: американские самолеты бомбят города Гватемалы, армада вооруженных сил вторгается в ее столицу. Это не просто полицейские меры, это настоящие военные действия против суверенной страны. И вот государственный секретарь США Джон Фостер Даллес заявляет о «славной победе» над Гватемалой!

Его назвали коммивояжером смерти, этого элегантного, лощеного, типичного янки Нельсона Рокфеллера, совершающего свой вояж по странам Латинской Америки. Он называл свое путешествие «визитом доброй воли». Но его визит в Латинскую Америку был скандальным и позорным. Как и следовало ожидать, в ходе визита произошли в Ла Пасе массовые волнения, раздались взрывы бомб в Монтевидео.

Вот кадры поездки Рокфеллера: подобострастно склоняются перед нефтяным королем правители. Добрые улыбки, пенится шампанское в бокалах на торжественных приемах...

А вот «принимает» Рокфеллера народ: массовые демонстрации, гневные лозунги, поднятые над головами сжатые кулаки, толпы атакуют полицейских, надежно оцепивших роскошный лимузин и подступы к отелю, где останавливался владыка «Стандартойл».

Народам ряда стран Латинской Америки дорого имя Симона Боливара, освободившего их от испанских завоевателей. Во многих столицах поставлены памятники Боливару.

В Венесуэле, вблизи города Валенсия, воздвигнут мемориал в ознаменование великой решающей битвы, которая принесла победу освободительным войскам Симона Боливара над испанскими колонизаторами. Здесь горит вечный огонь, на бронзовых барельефах изображены эпизоды исторической битвы. Имя Симона Боливара носит одна из стран Латинской Америки — Боливия.

Народ Перу чтит имя легендарного индейского народного вождя Тупак Амару. Особенно сейчас, когда страна вступила на путь революционных свершений, когда в стране широко проводится аграрная реформа.

Президент Перу Веласко Альварадо в день принятия правительством закона об аграрной реформе сказал: «Мы можем теперь обратиться к землевладельцам с бессмертными и свободолюбивыми словами, произнесенными Тупак Амару. Он сказал: «Крестьянин, хозяин не будет больше обогащаться за счет твоей бедности»..

Имена Симона Боливара и Тупак Амару были на устах у всех, когда Перу праздновала 150-летие своей независимости, отмечала славную историческую дату освобождения страны от испанских завоевателей.

В этот же день состоялся и парад вооруженных сил Перу.

За 150 лет в Перу сменилось много правительств, президентов, каждое из этих прави-

тельств представляло интересы не собственного народа, а крупных феодально-земельных олигархий и иностранного капитала. Обычно, когда в той или иной латиноамериканской стране в результате военного переворота приходили к власти вооруженные силы, всевозможные военные хунты, это означало победу реакции.

И в наши дни в некоторых странах континента правительства возглавляются диктаторскими кликами военных, захватившими власть при поддержке Вашингтона, их называют «гориллами». «Гориллы» проводят антинародную грабительскую политику американских монополий.

Перу, пожалуй, первая страна в Латинской Америке, где создание правительства из представителей вооруженных сил было ознаменовано установлением нового курса прогрессивных начинаний, которыми охвачена сейчас вся страна.

Президент Перу Веласко Альварадо, вспоминая свое детство, говорит: «Я был совсем голым...» Он родился в бедняцкой семье, познал в детстве самую горькую нужду. Свою военную карьеру начал простым солдатом.

На военном параде камера медленно панорамирует по правительственной трибуне. Генералы, генералы, генералы. Но это не генералы, которых зовут «гориллами». Это министры правительства Республики Перу. В президентском дворце, перед которым на бронзовом коне застыл, озирая площадь, конкистадор Франциско Писарро, был подписан документ, коренным образом изменивший многое в жизни республики. Новый президент издал декрет о национализации могущественной американской «Интернейшнл петролеум компани», которая до этого полновластно распоряжалась всеми энергетическими ресурсами страны.

На рассвете 3 октября 1968 года солдаты перуанской армии захватили президентский дворец, все важнейшие учреждения были взяты под контроль армии. Вооруженные силы установили полный военный и политический контроль над всей национальной территорией.

Министрами, руководителями экономики страны, руководителями институтов аграрной реформы, информации и прессы, культуры стали военные. Президент Веласко Альварадо поставил на эти посты высокообразованных просвещенных людей, которых он лично знал, которым он доверяет.

На экране кадры, которые отражают знаменательное событие в истории Перу,— войска занимают территорию крупнейшего, принадлежащего американским монополиям нефтеперегонного завода в Талара. В этот же день вооруженные силы заняли все территории месторождения нефти, портовые сооружения, системы транспортировки газа и нефти, принадлежащие компании «Интернейшнл петролеум компани».

Компания эта владела концессиями на крупнейших в стране месторождениях меди, беззастенчиво наживалась на эксплуатации природных богатств Перу.

Президент Веласко Альварадо на вопрос, который ему задал аргентинский прогрессивный писатель Алехандро Лосадо: «Что вам кажется решающим для будущего страны и всего того, что вы уже сделали?» — ответил:

— Прежде всего то, что мы выбросили американцев из нашей нефтяной промышленности. Они нас бессовестно обманывали. Я в детстве жил под этим ярмом. Люди гибли под гнетом эксплуатации и злоупотребления... Мы восстановили суверенитет, независимость страны, право на то, что является нашей собственностью. Вон их отсюда...

Нетрудно представить себе реакцию США на экспроприацию нефтяных промыслов, которая ознаменовала начало освобождения перуанской экономики от владычества иностранных компаний, насаждавших в стране колониальные порядки.

А правительство Перу тем временем объявило о выдворении из страны американской военной миссии, об установлении дипломатических и торговых отношений с Советским Союзом и рядом других социалистических стран.

В июне 1969 года был обнародован закон об аграрной реформе.

На экране трагический пример примитивного и тяжкого крестьянского труда. На этот рабский труд в предгорьях Анд землепашцы

обречены теми, кто владел здесь землей, — латифундистами. Вот крестьянин, одетый в тряпье, и его сынишка в лохмотьях идут за первобытной сохой, поднимающей сухие пласты земли. Это пахота. А вот молотьба: шесть мулов медленно бредут по кругу — топчут копытами лежащие на земле колосья.

Эпизод, снятый нами, рассказывает лишь о небольшом звене широко идущей по стране аграрной реформы. Десятки тысяч крестьянских семей уже получили свои наделы.

Не правда ли, это нечто новое? Военные передают помещичью землю крестьянину-бедняку.

Он верит этой грамоте, хотя сам прочесть ее не умеет. Там сказано, что клочок земли в предгорьях Анд теперь будет принадлежать ему.

И никогда уже помещик не посадит его на цепь.

Никогда.

Свидетельством широкой поддержки народом этих мероприятий правительства был праздник, на который съехались из далеких горных районов тысячи людей, чтобы встретиться с президентом Веласко Альварадо. Накануне 3-й годовщины прихода к власти президент вместе с министрами своего кабинета совершил поездку по югу страны, знакомясь с жизнью перуанцев.

Президент одет в полевую военную форму. Он в гуще толпы среди тружеников земли. К президенту подходят крестьяне, пожимают ему руки, говорят с ним о своих нуждах. Он внимательно выслушивает каждого, отвечает на заданные вопросы.

Латифундисты, помещики и их идеологи зловеще каркали. Осуществление аграрной реформы в стране, предсказывали они, приведет к дроблению крупных промышленных аграрных комплексов, созданных могущественными компаниями, богато оснащенных современной сельскохозяйственной техникой. Последует, мол, резкое падение потенциала промышленного сельскохозяйственного производства.

Однако практика проведения аграрной реформы доказала жизнеспособность новых мероприятий правительства.

В районе городов Трухильо — Чиклайё находится основная база производства сахарного тростника. Под крылом самолета необозримые пространства плантаций, принадлежавших совсем недавно монополистам Гильденмейстерам. Сейчас это крупнейший в стране сельскохозяйственный кооператив «Каса Гранде».

Если с широкой панамериканской автострады, которая на тысячи километров пересекает страны Северной и Южной Америки, свернуть на боковую асфальтовую магистраль, нас встретит огромный плакат:

«Добро пожаловать в кооператив «Каса Гранде».

«Каса Гранде» один из нескольких крупных кооперативов, где выращивается на десятках тысяч гектарах плодоносной земли сахарный тростник.

Прежних хозяев уже давно здесь нет, они убрались восвояси. Но нам интересно заглянуть в одно из гнезд латифундизма. Машина мчится по чудесной асфальтовой аллее, обсаженной многолетними платанами, а затем, словно продолжая это движение, камера проходит через внутренние помещения дома хозяев, владевших этой плодоносной землей.

Мы в бывшем доме латифундистов. Устланные мраморными плитами внутренние дворики «патио», пламенеют тропические цветы, шелестят ветви пальм, журчит вода в фонтанах... Все это похоже на сказочные сады римских патрициев.

Однако люди, которые проходят мимо мраморных бассейнов и усыпанных яркими цветами кустарников, одеты в грубые пончо, широкополые мятые соломенные сомбреро. У них узловатые руки, морщинистые лица загрубели от солнца. Это те, кто еще недавно и помыслить не мог о том, чтобы проникнуть за ограду латифундистских дворцов, те, кто не смел и близко подойти к ступеням господского дома. Сейчас эти люди свободно шагают по анфиладам дворца, чувствуют себя уверенно. Им некого бояться. Новые хозяева.

Земли, принадлежавшие латифундиям, десятилетиями орошались не только трудовым потом крестьян, работавших на них, но и их

кровью. Об этом рассказывает крестьянин Педро Масинес Линарес, широкоплечий пожилой человек. Стоя в группе крестьян, он говорит:

«Мы никогда не забудем, как в 1958 году здесь была пролита кровь общинных крестьян. Они пришли сюда, чтобы отстоять эту землю, которую незаконно захватил помещик Таламба. Латифундист добился прибытия войск, штурмовой гвардии и полиции. Это была святая пятница, 8 часов утра. Когда уже полностью взошло солнце, полиция и солдаты набросились на крестьян, чтобы согнать их с земли, которую они считали своей. Крестьяне защищали эту землю палками, мачете, камнями. Солдаты и полиция применили бомбы со слезоточивым газом, открыли огонь. Борьба длилась около трех часов.

Я вспоминаю об этом и благодарю военное правительство, которое сейчас находится у власти. Вы видите, эти земли теперь принадлежат нам...»

В кооперативах «Картавия» и «Каса Гранде» в разгаре уборка риса, сахарного тростника. На полях мощные уборочные комбайны, экскаваторы. Собранный тростник грузят для отправки на сахарный завод. Вся высокая техника, принадлежавшая раньше латифундистам, теперь собственность кооператива. Еще в 1969 году хозяевами этих земель на севере страны были девять крупнейших сахарных латифундий. Почти девяносто процентов крестьян были вообще лишены земли, арендовали ее на кабальных условиях или становились батраками.

Вглядимся в этих людей, нынешних хозяев. Как деловито обсуждают они проблемы производства, проблему благоустройства своих поселков, строительства новых домов, школ, больниц. Удивительная печать уверенности, внутреннего душевного покоя, высокого человеческого достоинства на их лицах.

Первые ростки новой жизни — строительство поселка новых домов. Сюда переедут люди из трущоб, из жилищ, сооруженных из соломы, мешковины, жести и гнилых досок. Снова вспоминаю революционную Кубу. Кубинцы тоже с этого начинали.

В нашем фильме, повествующем об исторических революционных преобразованиях, происходящих сейчас на южноамериканском континенте, мы уделяем аграрной реформе значительное место. Вникая в существо событий, в их социальные и исторические корни, мы невольно обращаем свои взоры в прошлое, когда в начале нашего века крестьянские восстания вспыхивали во многих странах Латинской Америки, обращаемся к кинодокументам.

Словно перекличка десятилетий, возникают на экране подлинные кадры, запечатленные неизвестным кинооператором,— документальное свидетельство бурных событий, крестьянских войн в Мексике. Босоногое воинство легендарных народных вождей Панчо Вильи, Сапаты. Крестьяне, восставшие против своих поработителей, вооружены допотопными ружьями, саблями, мачете. Впрочем, была у них и захваченная у врага артиллерия. Вот артиллерийские позиции крестьянской армии Панчо Вильи. Толпы крестьян, поднимающих над головой оружие. Остановим кадр и вглядимся в лицо: это Панчо Вилья. Рядом с ним его верный соратник Сапата. Как благодарны мы неизвестным операторам, запечатлевшим эти лица!

Вот торжественное вступление армии Панчо Вильи в столицу Мексики Мехико. Это уже регулярная Народная армия. Всадники в широкополых сомбреро, босые, в заплатанных домотканых рубашках гордо сидят на конях, с достоинством отвечают на приветствия встречающих их горожан.

Очевидно, в этих кадрах мы не увидим закадычного друга Панчо Вильи американского журналиста Джони.

Спустя пять лет после того, как в Мексике враги убили Панчо Вилью, Джони в октябре семнадцатого года в Смольном увидел Ленина. Видел, как Октябрьская революция отдала землю русским крестьянам. Джон Рид назвал свою книгу «Десять дней, которые потрясли мир»...

Мы снимаем фильм в 70-е годы нашего века.

Мы свидетели удивительных перемен в жизни континента, перемен, которые казались несбыточной мечтой многим поколениям тружеников, закабаленных нуждой и бесправием.

Аграрная реформа, вызывая вполне понятную ярость реакции, наносит решающий удар по фронту национальной олигархии и, конечно же, прежде всего по иностранным монополиям, привыкшим считать себя собственниками необъятных просторов земель, наполнять золотом свои сейфы.

Мы запечатлеем людей за штурвалами комбайнов и бульдозеров. Мы вглядываемся в их лица, когда они обсуждают свои насущные нужды, сидя на траве, положив на колени узловатые, крепкие, покрытые рубцами и мозолями руки. Люди эти сродни бойцам Панчо Вильи, тем, кто еще в начале века цытался с оружием в руках отвоевать свои законные права. Сродни тем, кто сложил головы под пулями солдат национальной гвардии, полицейских, жестоких карателей, здесь, на этой самой земле, где сейчас победоносно шествует аграрная реформа.

В городе Трухильо в центре северного района Перу, где широко осуществляется аграрная реформа,— традиционный «карнавал весны», поистине народный массовый праздник.

Мы окунаемся в гущу людских толп, в многоголосый шум карнавала, где с украшенных цветами колесниц посылают воздушные поцелуи королевы красоты, приглашенные на праздник со всех концов страны и даже из других стран: «мисс Перу», «мисс Венесуэла», «мисс Аргентина»... И, пожалуй, в сложной жизни континента с его контрастами, военными переворотами, свергаемыми президентами и «гориллами» карнавалы, королевы красоты и неистовый перезвон гитар должны непременно существовать как необходимая яркая краска в калейдоскопе.

Жизнь диктует новое: в вереницу праздничных колесниц, увитых цветами, как знамение времени вторглись колесницы, демонстрирующие достижения сельскохозяйственных кооперативов. Вот пара гигантов-волов, впряженных в плуг, оборванный крестьянин склонился над плугом и понукает волов. А вслед за этой колесницей — другая, на которой мы видим индустриальный макет, отражающий технические новшества в сельском хозяйстве. Вот — настоящее.

Колесницы движутся по улицам города, наводненного толпами зрителей, аплодирующих, кричащих, поющих.

Люди на крышах домов, на балконах, в окнах, меж колесниц шныряют клоуны, акробаты и стройные девушки, выполняющие замысловатые упражнения с серебристыми булавами.

Нью-Йорк.

«Авеню де Америка». Широкая магистраль проходит через весь город. На каждом квартале гербы стран Западного полушария — Канада, Мексика, Никарагуа, Венесуэла, Чили, Перу, Уругвай, Панама...

«Авеню де Америка» существует как «символ единства» стран Западного полушария. Так по крайней мере это задумано. Но если перелистать страницы истории нашего века, то справедливости ради нельзя не вспомнить, что нет такой страны на континенте, которая избежала бы жестокого и несправедливого вмешательства в ее дела, в ее жизнь со стороны могущественного северного соседа — США.

Кадр: «Авенида Джона Кеннеди» — улица в Панаме, табличка с названием. Под ней на проволочном заборе кистью от руки написано: «Проспект мучеников».

Запомним эту надпись. Мы еще вернемся сюда.

Под крылом самолета столица Республики Панама — город Панама. Он широким полукругом огибает лазурную бухту. Высокие дома, широкие магистрали с красивой набережной, обрамленной королевскими пальмами.

Из всех стран, по которым проходил маршрут советской киноэкспедиции в Латинской Америке, Панама — единственная страна, не имеющая дипломатических отношений с Советским Союзом. Тем не менее это не помешало правительству Панамы доброжелательно раскрыть двери перед советскими кинематографистами, как мы убедились впоследствии,

оказать всемерное содействие в проведении съемок на территории страны.

Здесь мы встретились с неожиданностями, противоречащими нашему представлению об этой стране, занимающей особое место в Латинской Америке в силу своего географического положения и потому, что власть в этой стране осуществляется военной диктатурой. Правда, мы уже побывали в Перу, где у власти тоже военные, и убедились, что существуют разные военные режимы. Но все же направлялись мы в Панаму с чувством большой настороженности, не совсем представляя себе, что нам доведется там увидеть и что нас ожидает.

Необычность положения в Панаме прежде всего в том, что в центре суверенного государства по сей день существует принадлежащая США территория Панамского канала. Здесь свои законы, американская полиция, американская почта, американский суд и управляет этой зоной «губернатор», назначаемый президентом США — генерал вооруженных сил США.

Вот граница американской зоны. Снова мы возвращаемся к табличке: «Авенида Джона Кеннеди». Вдоль всего этого проспекта проходит металлический забор, отделяющий от столицы республики американскую зону Панамского канала.

Снова панорама вниз на надпись: «Проспект мучеников».

Что означает эта надпись?

Кадры исторической кинохроники. Девятое января 1964 года. Панамские студенты подошли к границе американской зоны, и один из них, взобравшись на высокий уличный фонарь, вывесил национальный флаг Панамы.

Это была политическая демонстрация молодежи против унижающего национальное достоинство, неравноправного договора о зоне Панамского канала. Договор силой был навязан Панаме в начале нашего века.

Когда студенты подошли к зоне канала и вывесили свой национальный флаг, раздались залпы. Американские солдаты открыли огонь с территории зоны Панамского канала. Тридцать убитых, триста раненых.

Вот кладбище, где были похоронены юные участники патриотической демонстрации. На их могилах всегда живые цветы.

А вот другие исторические кадры — похороны расстрелянных. Тысячные толпы людей провожают убитых в последний путь. И, наконец, потрясающие кадры — минута молчания в память погибших. В знак протеста.

Люди останавливались в том месте, где их застигла эта минута. Стояли поезда, автомобили, автобусы. На улицах Панамы замерли прохожие, транспорт. Единственное движение в кадре — собачка, перебегающая дорогу.

В те дни правительство Панамы разорвало дипломатические отношения с Вашингтоном. Да, времена «политики канонерок», быть может, и миновали, но Панама, пожалуй, единственная страна в Латинской Америке, где по сей день сохранились порядки открытой военной оккупации.

Десятилетия прошли с тех пор, когда так, как мы видим это на экране, осуществлялось строительство одного из крупнейших сооружений нашей эпохи — Панамского канала. В 1903 году, на заре века, правительство США принудило Панаму подписать кабальный договор, по которому от страны было отторгнуто и перешло под американский контроль около 1500 квадратных километров территории.

Прошли семь десятилетий. Мир потрясали войны, революции, происходили величайшие перемены, связанные с открытиями в науке и изменениями в технике, человечество шагнуло в космос, овладело источниками ядерной энергии. А здесь все осталось незыблемо.

В центре суверенного государства в 70-е годы нашего столетия сохраняется откровенный оккупационный режим.

В зоне Панамского канала размещено более 7 тысяч американских военнослужащих, несколько десятков военных баз, тренировочных лагерей, где идет подготовка карателей для подавления национально-освободительного движения не только в самой Панаме, но и на всем континенте. Здесь готовят солдат и для войны во Вьетнаме.

Вот подготовка карателей, их называют «зеленые береты».

«Зеленые береты» снискали печальную славу в джунглях Вьетнама, в африканских странах, в странах Латинской Америки. «Зеленые береты» — синоним ни перед чем не останавливающейся жестокости, это вышколенные, натренированные палачи. Тренируют их офицеры американской армии, на их груди нашивка «US ARMY». Тренировка самая разнообразная — учат валить человека с ног и душить его, пырять ножом, наступать каблуком на горло, прыгать с парашютом, прорубать себе дорогу в непроходимых джунглях.

Теоретическая подготовка — американский майор читает лекцию. Лекция проходит в просторном зале, слушатели сидят за партами, прилежно записывая слова «педагога» в свои тетрадки. В их головы вдалбливается главная истина: все, что есть свободолюбивого, передового на континенте, воля народов к свободе и демократии, борьба за независимость — все это происки коммунистов. А в борьбе с коммунистами все методы дозволены — нож, автомат, наручники, сожжение деревень, массовые убийства. Главная цель тренировок — подавить в людях чувства, присущие человеку,— жалость, человечность, сострадание. Научить, «если надо», не задумываясь, пристрелить женщину, размозжить череп ребенку, автоматной очередью в упор убить любого подозреваемого «в коммунизме». Страшно смотреть на тренировки «зеленых беретов». Их заставляют рычать, как диких зверей, бежать, стрелять, взбираться на деревья, прыгать, кидаться в воду, душить друг друга. А потом обессиленных на этой тренировке вояк выстраивают, и майор американской армии поочередно задает вопросы. Он выкрикивает эти вопросы лающим голосом и требует немедленного ответа. Бритоголовый «ученик» таким же лающим голосом отвечает. И в его ответе через каждую фразу мы слышим слова: «коммунисты», «коммунизм». Бессмысленный взгляд выпученных глаз красноречиво говорит о том, что этот молодчик уже готов, уже обработан, уже сподобился великой чести натянуть на голову зеленый берет и пойти убивать.

Наши коллеги английские документалисты взяли интервью у командующего «зелеными беретами» генерала Эдварда Фланагана. Он сказал:

«В 50-х годах Америка осуществила интервенцию и свергла левое правительство в Гватемале. Специальные войска обучали гватемальскую армию, однако важнейшая заслуга «зеленых беретов» заключается в том, что они выследили Че Гевару».

В Боливии «зеленые береты» осуществляли преследование и разгром партизанского отряда Че Гевары.

Зона канала не раз служила перевалочным пунктом для посылки американских войск в «горячие точки» Латинской Америки. Может ли быть более красноречивое свидетельство беззастенчивой колониальной политики США, чем эти кадры, снятые советскими кинооператорами в американской зоне канала?

Виллы в тени пальмовых рощ, зеленые газоны, современной архитектуры административные здания, дворец губернатора американской зоны, здание суда, почты, полицейский в особой экзотической форме в широкополой шляпе с увесистым пистолетом на поясе. Одним словом, государство в государстве.

А на высоком холме монументальное здание американской администрации — служебная резиденция губернатора США. На флагштоке развевается звездно-полосатый флаг. Рядом, правда, на другом флагштоке — флаг Панамы. Для приличия.

С высокой точки камера совершает панораму от роскошных садов и вилл, минуя железнорешетчатую стену, в район, который жестоко иронически назван «Голливудом». Они соседствуют, эти разделенные стеной районы вызывающего благополучия и трагической нищеты. Самая богатая фантазия документалиста, желающего выразительно показать чудовищный социальный контраст, не могла бы придумать ничего более убедительного, чем поворот камеры: оттуда, из района благоденствия, сюда — в район человеческих страданий...

Панамский канал с воздуха. Тонкая линия известной всему миру водной магистрали,

соединяющей Атлантику с Тихим океаном. По каналу скользят корабли под флагами большинства стран мира. А в густой, даже отсюда с воздуха непроницаемой для глаза прибрежной полосе тропических джунглей скрываются военные базы, военные лагеря. Там тренируют убийц.

Мы подробно покажем Панамский канал, сложную систему шлюзов, через которые следуют вереницы кораблей — здесь проходят и военные корабли разных стран, подводные лодки, авианосцы военно-морских сил США.

Будет заснят момент, который вызовет у советских кинозрителей живой интерес и симпатию — советский корабль пройдет на экране через шлюзы Панамского канала. Алый флаг нашей Родины на корме, лица наших моряков — матросов, механиков, капитана корабля...

Американская администрация канала разрешила советским кинематографистам снять канал, так сказать, в действии. Сюда открыт свободный доступ иностранным туристам, все они, как правило, вооружены кинокамерами, и не было оснований не допустить нас к киносъемке в зоне, находящейся под управлением США, государства, имеющего дипломатические отношения с Советским Союзом.

Договор о Панамском канале был подписан ночью 18 ноября 1903 года. Процедура эта была проведена с преднамеренной поспешностью государственным секретарем США Джоном Хеем и французом Филиппе Бюно Варилья, которому в тот момент Панамская Республика вынуждена была доверить свое дипломатическое представительство при Белом доме.

Есть в этом «договоре», копию которого мы демонстрируем на экране, слово, которое не может не оскорбить достоинство гражданина Панамы.

Этот документ предоставляет США н а в е ч н о юридическое право на «строительство, поддержание работ, ремонт и защиту канала». Навечно! Страшное слово...

Правда, в одном из пунктов сказано, что территория, которой будут в е ч н о управлять США, считается суверенной территорией Панамы.

Это звучит издевательски. И хотя Панама всегда считала эту территорию своей суверенной, но здесь, в самом центре республики, находится другое правительство, назначенное президентом США, тут осуществляется коммерческая и промышленная деятельность, конкурирующая с деятельностью панамских предприятий, существуют вооруженные силы США, функции которых выходят далеко за рамки обязательства «защиты» канала.

В наши дни в Вашингтоне ведутся переговоры между правительствами США и Панамы о пересмотре договора 1903 года. В этих переговорах Республика Панама стремится к восстановлению суверенитета своей страны, к тому, чтобы этот водный путь находился под особым правлением и являлся бы примером международного сотрудничества, а не военной оккупации.

Суверенитет. Независимость.

Лихая боевая песня «Соберания» («Суверенитет»), исполняемая панамцами, звучит на площади города Панамы в день, когда со всех концов страны в столицу съехались двести тысяч человек (все население Панамы — полтора миллиона), чтобы выразить свою волю к борьбе за национальное достоинство, за суверенитет страны, за независимость.

В этот день американские войска в зоне Панамского канала были приведены в боевую готовность.

Двести тысяч панамцев прибыли в столицу из городов и сел на массовый митинг, чтобы еще раз выразить свой протест против продолжающегося колониального господства США.

Море голов, над которыми реют лозунги: «Никогда не станем на колени!»

Здесь, с трибуны, расположенной всего лишь в двух кварталах от решетки, отделяющей столицу от территории «зоны», лидер страны генерал Омар Торрихос произнес речь, которая прозвучала как смелый вызов империализму США:

«Какой народ снесет унижение, видя иностранный флаг, развевающийся в самом сердце

его страны?.. Наши враги хотели бы, чтобы мы ринулись к зоне канала с оружием в руках, однако мы не сделаем этого сегодня. Но когда все другие средства не помогут, я сам поведу вас...»

Газеты США на видных местах с тревожной озабоченностью приводили слова генерала Торрихоса:

«В тот момент, когда Панама увидит, что ее унижают за столом переговоров, я выступлю и скажу, что нас обманывают, что настал момент для нашего поколения отдать свою жизнь для того, чтобы следующие поколения могли жить в свободной стране».

Прогрессивное человечество помнит слова Пассионарии:

«Лучше умереть стоя, чем жить на коленях!»

«Никогда на коленях!»... Эти слова, как эстафета борцов за независимость, реют над головами людей, собравшихся на площади Панамы.

Пылающий континент!

На экране короткие эпизоды героической борьбы народов Латинской Америки за свою независимость. От крестьянских восстаний Панчо Вильи до наших дней.

Толпы протестующих людей на улицах городов. Войска, полиция, стреляющие в народ. Мужественный протест против глубокой социальной несправедливости.

Чили, Перу, Гватемала, Венесуэла, Уругвай, Панама, Коста Рика, Колумбия, Мексика... Мы побывали не во всех этих странах, там, где мы были, стремились увидеть те события и явления, которые отражают сегодняшний день континента. Людей, их труд, их борьбу, их надежды. В завершающих кадрах фильма пройдут перед зрителем и короткие фрагменты эпизодов, которые составили канву нашего повествования. Образы людей — рабочих, крестьян, юных революционеров.

Он необратим, процесс антиимпериалистической освободительной борьбы латиноамериканских народов, перед которыми открылся широкий и трудный путь к свободе, к национальной независимости, к утверждению принципов национального достоинства демократии и прогресса.

Об этом наш фильм.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Бой с тенью» (по мотивам повести М. Александрова «Кожаные перчатки»), 8 ч.

Автор сценария О. Осетинский. Режиссер-постановщик В. Попов. Главный оператор А. Дубинский. Главный художник Г. Колганов. Композитор А. Колкер. Звукооператор Р. Собинов.

В главных ролях: Н. Бесчалова, П. Сергеичев, Г. Кирштейн, Л. Шагалова, В. Лысенко, И. Косухин.

«На углу Арбата и улицы Бабушкинас», 10 ч.

Автор сценария Г. Шергова. Режиссер-постановщик М. Захариас. Главный оператор П. Лебешев. Главный художник А. Фрейдин. Композитор А. Шнитке. Звукооператор Я. Потоцкий.

В главных ролях: Л. Чурсина, В. Скоморовский, Р. Зверева, Н. Бурляев, В. Власов, Я. Мелдерис, А. Литкене, Г. Совчис, Б. Иванов, В. Заманский, В. Шестаков, С. Шакуров.

«Нежданный гость» (по мотивам рассказа Э. Казакевича «При свете дня»), 9 ч.

Авторы сценария В. Железников, А. Леонтьев. Режиссер-постановщик В. Монахов. Операторы И. Богданов, В. Монахов. Главный художник Ю. Ракша. Звукооператор В. Киршенбаум.

В главных ролях: А. Покровская, А. Мягков, И. Лапиков, В. Таусон, Б. Толмазов, Е. Лазарев, Л. Антонюк, Т. Шелига, В. Шульгин, В. Уральский.

«Первый экзамен», 2 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Ю. Зубова. Главный оператор Г. Полянок. Главный художник И. Лукашевич. Композитор И. Якушенко. Звукооператор И. Майоров.

В главных ролях: З. Занони, З. Исаева, М. Мерино, З. Федорова, В. Кулик.

«Руслан и Людмила» (по мотивам поэмы А. С. Пушкина), 1-я серия —8 ч., 2-я серия —7 ч.

Автор сценария А. Птушко при участии С. Болотина. Режиссер-постановщик А. Птушко. Операторы-постановщики И. Гелейн, В. Захаров. Главный художник Е. Серганов. Композитор Т. Хренников. Звукооператор И. Урванцев.

В главных ролях: В. Козинец, Н. Петрова, В. Федоров, М. Капнист-Серко, А. Абрикосов, И. Ясулович, В. Невинный, О. Мокшанцев, Р. Ахметов, С. Мартинсон, Н. Николаев, Н. Кутузов, Ш. Газиев, В. Шульгин, Э. Киви-Антсон, Н. Хренникова, А. Крыченков, О. Хабалов, Ю. Киреев.

«Солярис» (по научно-фантастическому роману С. Лема), 1-я серия —8 ч., 2-я серия —9 ч.

Авторы сценария Ф. Горенштейн, А. Тарковский. Режиссер-постановщик А. Тарковский. Главный оператор В. Юсов. Главный художник М. Ромадин. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор С. Литвинов.

В главных ролях: Н. Бондарчук, Д. Банионис, Ю. Ярвет, В. Дворжецкий, Н. Гринько, А. Солоницын.

«Укрощение огня», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Д. Храбровицкий. Главный оператор С. Вронский. Главный художник Ю. Кладиенко. Композитор А. Петров. Звукооператоры А. Рабинович, Р. Берз.

В главных ролях: К. Лавров, А. Роговцева, И. Горбачев, А. Попов, И. Владимиров, И. Смоктуновский, В. Сафонов, З. Гердт, С. Коркошко, И. Петровский, Ю. Леонидов, П. Шелохонов, А. Кобаладзе, Л. Лындин, Е. Матвеев, Е. Стеблов, В. Хмара, Р. Колчицкий, В. Кузнецова, В. Спиридонов, В. Беляков, Вова Деянов.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Золотые рога», 8 ч.

Авторы сценария Л. Потемкин, А. Роу. Режиссер-постановщик А. Роу. Операторы Ю. Дьяконов, В. Окунев. Главный художник А. Клопотовский. Композитор А. Филиппенко. Звукооператор Д. Боголепов.

В главных ролях: Р. Рязанова, В. Белов, И. Чигринова, Л. Чигринова, Г. Милляр, А. Смирнов, Л. Потемкин, Ю. Харченко, И. Байда, А. Горбачев, В. Алтайская, З. Земнухова, М. Корабельникова, А. Ткаченко, Б. Брылеев, А. Хвыля, М. Пуговкин, Б. Сичкин, С. Крамаров.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Длинная дорога в короткий день», 10 ч.

Автор сценария Н. Рыбак. Режиссер-постановщик Т. Левчук. Главный оператор Э. Плучик. Главный художник В. Агранов. Композитор Г. Майборода. Звукооператор А. Грузов.

В главных ролях: Н. Олялин, Т. Самойлова, В. Хохряков, Е. Самойлов, Р. Александров, Л. Тарабаринов, И. Дмитриев, Т. Бестаева, А. Аркадьев, Ю. Сатаров, А. Трощановский, Ю. Гаврилюк, С. Соколовский, Ю. Волков, Ф. Никитин.

Одесская киностудия

«Юлька», 8 ч.

Автор сценария Е. Рудых. Режиссер-постановщик К. Жук. Главный оператор А. Полынников. Главный художник Э. Родригес. Композиторы Е. Геворгян, А. Геворгян. Звукооператор А. Нетребенко.

В главных ролях: Ирина Варлей, Виктор Царьков, Сергей Проханов, Татьяна Кулиш, М. Кузь-

нецов, Р. Недашковская, И. Стариков, М. Менглет, Ю. Пузырев, В. Кузнецова.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Зимородок», 8 ч.

Автор сценария Ю. Яковлев. Режиссер-постановщик В. Никифоров. Главный оператор В. Николаев. Главный художник В. Матросов. Композитор О. Фельцман. Звукооператор В. Мушперт.

В главных ролях: Саша Кузьмин, Миша Мустыгин, Ира Нарбекова, А. Самойлов, В. Самойлов, Г. Стриженов, А. Хвыля, А. Федорова, М. Брылкин, А. Милованов, Ю. Ступаков, А. Максимова, У. Лиелдидж.

Рижская киностудия

«Наследники военной дороги», 8 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик В. Круминьш. Операторы-постановщики Р. Пикс, З. Витолс. Главный художник Г. Балодис. Композитор Р. Калсонс. Звукооператор А. Патрикеева.

В главных ролях: Г. Цилинский, Д. Ритенбергс, К. Себрис, Ж. Прискулис, В. Мелибарде, А. Кантанс, А. Силиньш, А. Ливмане.

Литовская киностудия

«Раны земли нашей», 10 ч.

Авторы сценария Э. Улдукис, Г. Кановичюс. Режиссер-постановщик М. Гедрис. Главный оператор А. Моцкус. Художники Н. Чюплис, Ф. Вайтекунене. Композитор А. Рекашюс. Звукооператор С. Вилькявичюс.

В главных ролях: А. Шурна, Э. Плешките, Г. Кураускас, П. Гайдис, И. Васюлите, А. Паулавичюс, С. Петронайтис, А. Росенас, Э. Якшис, В. Томкус, Ю. Ярушевичюс, Э. Юкна.

«Маленькая исповедь» (по мотивам повести В. Бубниса «Арберон»), 8 ч.

Авторы сценария И. Мерас, А. Араминас. Режиссер-постановщик А. Араминас. Главный оператор Д. Печюра. Главный художник А. Ничюс. Композитор А. Апанавичюс. Звукооператор П. Липейка.

В главных ролях: А. Карка, Р. Сталилюнайте, Г. Карка, Б. Пускунигис, В. Кернагис, М. Мироиайте, В. Майнелите, У. Кони, А. Стоните, Ю. Будрайтис, Г. Гирдвайнис.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы

«Последний перевал» (по повести Ф. Керим-заде «Снежный перевал»), 9 ч.

Автор сценария Ф. Керим-заде. Режиссер-постановщик К. Рустамбеков. Главный оператор Р. Исмайлов. Главный художник Н. Зейналов. Композитор А. Меликов. Звукооператор В. Савин.

В главных ролях: Г. Мамедов, А. Искендеров, М. Дадашев, Г. Ханизаде, Г. Турабов, Ш. Бадальбейли, Т. Рустамова, Ш. Алекперов, А. Махмудов, С. Гусейнов, Э. Касумов.

«Фитиль» № 119 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Дорогой метраж» (ЦСДФ). Автор сценария В. Веселовский (В. Васильев). Режиссер и оператор И. Панов. Звукооператор И. Смирнов.

«Самый храбрый» («Мосфильм»). Автор сценария В. Аленин. Режиссер Е. Карелов. Оператор Г. Шатров. Художник Б. Чеботарев. Звукооператор И. Любченко. В роли: Р. Быков.

«Шиворот навыворот!» (ЦСДФ). Автор сценария М. Владимов. Режиссер и оператор Г. Голубов. Художник Н. Кольцов. Звукооператор Ю. Игнатов.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Необходимый грешник», 9 ч.

Производство Студии художественных фильмов (Болгария).

Автор сценария Иван Остриков. Режиссер Борислав Шаралиев. Оператор Георгий Русинов. Художник Мария Иванова. Композитор Борис Карадимчев.

В ролях: Коста Цонев, Мая Драгоманьска, Явор Милушев, Лидия Вылкова, Хари Тороманов.

«Эгей, кроха!», 9 ч.

Производство киностудии «Мафильм» (Венгрия).

Автор сценария Шандор Терек. Режиссер Дьёрдь Палашти. Оператор Отто Форгач. Художник Йожеф Ромвари. Композитор Ференц Ловаш.

В ролях: Кристиан Ковач, Габор Конц, Эстер Сакач, Мани Киш.

«Первый шаг», 7 ч.

Производство «Монголкино» (МНР).

Автор сценария Ч. Гомбо. Режиссер Г. Жигжидсурэн. Оператор Л. Шаравдорж. Художник Д. Хишигдалай. Композитор Л. Мурдорж.

В ролях: Б. Цэцэгбалжид, С. Цэрэндаш, Н. Цэгмэд, Д. Дондог, Ч. Хурлэ, Ц. Гантумур, Е. Шаравдо, С. Балдан-Пурэв.

«Ловушка», 11 ч.

Производство творческого коллектива «Иллюзион» (Польша).

Авторы сценария Богдан Чешко, Тадеуш Петржак, Ежи Беднарчик. Режиссер Анджей Пиотровский. Оператор Вацлав Дыбовский. Художник Рышард Потоцкий. Композитор Ежи Максимюк.

В ролях: Анджей Копичинский, Хольгер Малих, Александр Иванец, Иоанна Ендрыка-Хамец, Карен Бевен, Бруно Оя.

Борец переднего края

Неожиданно оборвалась жизнь кинорежиссера Романа Григорьева.

Всем, кто знал его, кто с ним работал, он был безгранично дорог и, главное, необходим.

Я познакомился с Романом Григорьевым в 1931 году в дни возникновения Украинской студии кинохроники. Он пришел к нам из ОДСК (Общество друзей советского кино) — красивый человек, пытливый, ищущий, отлично знающий теорию мировой кинодокументалистики. С первых же шагов в кино он почувствовал огромные выразительные возможности кинорепортажа и вдохновенно, творчески применял их в своей работе.

Годы первых пятилеток, Днепрогэс, колхоз в степях Украины или на далекой Чукотке — все многообразие советской действительности волновало его безмерно, и он не оставался в стороне от жгучих, наиболее актуальных тем современности до конца своей жизни.

Роман Григорьев видел и умел определять задачи нашего искусства в прекрасном и органическом сочетании с задачами нашей партии в коммунистическом строительстве страны. Именно эти задачи всегда воплощались в его деятельности режиссера, журналиста, организатора.

Ему много писали, называли добрым, строгим другом молодежи. Он часто рецензировал дипломные фильмы и не только в Москве. На многих студиях нашей страны, за рубежом есть режиссеры и операторы, в биографии которых, подобно вехе, остались беседа, письмо, глубокий и вдумчивый разбор еще не готовой работы, сделанный Григорьевым.

На Украине, а затем и в Москве он, совсем еще юный человек, стал горячим поборником единой всесоюзной кинохроники. И когда разразилась война, именно боевая организованность и мобильность кинохроники, над созданием которой Григорьев трудился вместе со своими товарищами, помогли нам всем сразу оказаться в строю.

Убежденный сторонник кинорепортажа, он требовательно воспитывал в каждом из нас, операторов, снимавших с ним фильмы «Счастье трудных дорог», «На страже мира», «Люди голубого огня», «Содружество» и многие другие, чувство острого видения окружающей нас жизни, умение отыскивать самое типическое и характерное, что позволяло бы ярко и правдиво раскрыть на экране советский образ жизни.

Незадолго до смерти он горячо комментировал Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Ему были кровно близки и понятны задачи, поставленные перед советскими кинопублицистами этим Постановлением. Многие его мысли, связанные с ним, отражены в программе предстоящего семинара кинохроникеров, которая осталась на его рабочем столе.

До последнего дня своей жизни Роман Григорьев был в строю — кипучий, мыслящий, всегда остро нужный каждому из нас.

А. КРИЧЕВСКИЙ

Щедрое сердце

Умер Виктор Илларионович Ивченко.

Нет, не уходит живое ощущение его энергии, ума, все еще слышится его острое слово, видятся улыбка, жест, звучат в сердце отзвуки его радости и негодования...

«Жить надо страстями»... Не всем это удается. У Виктора Илларионовича это получалось. Он был всегда окружен людьми, его любили, к нему тянулись, он всегда находил время поговорить, посоветовать — товарищу по работе, ученику, знакомому и незнакомому.

«Я самый счастливый человек сегодня... Я очень счастлив»,— взволнованно говорил он со сцены, получая медаль лауреата Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко. Он был награжден орденами Ленина, Октябрьской Революции, Трудового Красного Знамени. А любимой присказкой в работе всегда оставалось: «Ну вот, мы и провалились...» Критическому отношению к себе, к своей работе он постоянно учил и своих учеников.

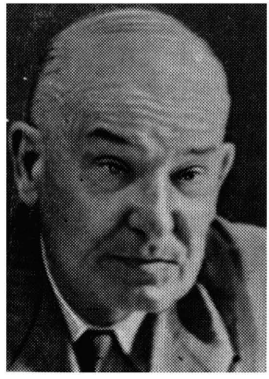
Он увлекался. Работой, спортом. Не пропускал ни одной выставки, коллекционировал. С 1937 года по 1953 год — режиссер Львовского театра имени М. Заньковецкой. Спектакли, спектакли... Вершина его режиссерского мастерства в театре — «Вей, ветерок» Яна Райниса. Награды, премии. И снова поиск. Взволнованный, страстный. В 1953 году он переходит работать в кино. Режиссер-стажер, ученик в 40 лет. А потом, совсем скоро — мастер, учитель, народный артист...

Фильмы «ЧП», «Иванна», «Гадюка», созданные на протяжении последнего пятнадцатилетия, были взлетом мастера, поэта и гражданина.

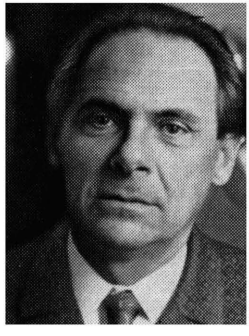
Он остановился перед новым разбегом: завтра надо было снимать...

И остался жить с нами — одухотворенный, энергичный, радостный, увлеченный. Навсегда.

ВЛАДИМИР ГОРПЕНКО,
ВЛАДИМИР ДОВГАНЬ



На XXXIII Международном кинофестивале в Венеции советский оператор и теоретик кино А. Д. Головня был удостоен специальной премии «Золотые львы» за выдающийся вклад в развитие мирового кинематографа.



На XVIII Международном кинофестивале в Карловых Варах Большой приз — «Хрустальный глобус», а также премия Союза чешских драматических артистов и специальный почетный диплом УНИАТЕК (Международная организация кинотехники) присуждены фильму режиссера Данила Храбровицкого «Укрощение огня».

Кадр из фильма «Укрощение огня»

ИСКУССТВО КИНО 11
1972

„ИСКУССТВО КИНО“ в 1973 году

В будущем году читатели найдут в нашем журнале статьи и рецензии о наиболее примечательных картинах советского многонационального игрового, документального, научно-популярного, мультипликационного кино;

обзорные статьи, посвященные узловым, наиболее актуальным проблемам развития советской кинематографии;

раздумья крупнейших мастеров советского киноискусства — режиссеров, сценаристов, актеров, операторов — о задачах, поставленных перед кинематографом постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», о вопросах профессионального мастерства, задачах борьбы за многообразие художественных форм в искусстве социалистического реализма, о своем творческом пути;

беседы с режиссерами и актерами о их новых работах, творческих планах;

репортажи со съемок наиболее значительных фильмов;

литературные портреты актеров, режиссеров, сценаристов;

дискуссии о природе современного конфликта и способах его кинематографического воплощения, о состоянии критики документального кино, о месте структурного анализа в киноведении;

мемуары кинематографистов, публикации материалов по истории кино, исследования, посвященные творчеству выдающихся режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов, спорным вопросам в истории советского кино;

материалы «круглого стола» на темы «Проблемы политического фильма у нас и на Западе», «Актер и критика», «Фэксы» и их место в истории кино»;

рецензии на новые книги по истории и теории кино, обзоры кинорецензий в журналах и газетах, статьи, посвященные задачам повышения идейного и научного уровня советской кинокритики;

статьи и обзоры, обобщающие творческие поиски кинолюбителей; перспективы развития кинолюбительства в нашей стране;

переписку с читателями, ответы мастеров экрана на вопросы зрителей;

сценарии новых кинофильмов;

статьи, посвященные наиболее актуальным проблемам развития кино в социалистических странах, рецензии на новые фильмы наших друзей, портреты наиболее выдающихся представителей киноискусства в странах социалистического содружества;

обзоры международных кинофестивалей;

статьи о кинематографии на Западе, в странах «третьего мира»;

хронику важнейших новостей из жизни кинематографа у нас и за рубежом.

Индекс 70402